



ONCE UPON A TIME IN RIBEIRA BOTE

UM EXEMPLO PRÁTICO DE COMÉDIA POPULAR CRIOULA

MESTRADO EM ARTES CÉNICAS

Yannick Stiven Fortes

Lisboa, Março 2021

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

ONCE UPON A TIME IN RIBEIRA BOTE
UM EXEMPLO PRÁTICO DE COMÉDIA POPULAR CRIOLA

MESTRADO EM ARTES CÉNICAS

Yannick Stiven Fortes

Trabalho de Projeto submetido à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa para cumprimento dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizado sob a orientação da Professora Doutora Cláudia Guerra Madeira.

Lisboa, Março 2021

Para Angelina Fortes, meu porto seguro

AGRADECIMENTOS

Ao Projeto Pró-Cultura, de quem fui bolseiro, sem o qual seria impossível a realização desta pesquisa.

Ao Instituto Camões, pelo apoio institucional durante o período de frequência do mestrado.

À Professora Cláudia Madeira, minha orientadora, pela paciência e pelo tempo dispensado durante a realização deste estudo. Obrigado pelas reuniões, sugestões e aprendizados fundamentais para a realização da pesquisa.

Ao Professor Paulo Filipe Monteiro cuja disponibilidade e dedicação ficam marcados em mim como modelo a seguir.

À Companhia de Teatro 50 Pessoa e ao elenco de “Once Upon a Time in Ribeira Bote” por acreditar neste projeto e pelo apoio incondicional.

À Associação Artística e Cultural Mindelact pelo apoio institucional na realização desta coprodução.

À Alaim, pela cedência do espaço para ensaios e por torna-se a nossa casa durante a montagem deste espetáculo.

À In Impetus por contribuir extensamente para a minha formação como artista e como pessoa.

Ao Doutor João Branco pela partilha de conhecimentos e pela generosidade que ajudaram a moldar a minha perceção da arte e do mundo.

Aos alunos e professores do ISCEE pela troca de experiências e pelo crescimento alcançado durante o período que compartilhamos.

À Janaína Alves, ao Pedro Barão e ao Avila Costa pelo rigor e profissionalismo inculcado no ensino das artes e que trasborda sobre os seus alunos.

Ao Amílcar Eurico, meu braço direito, cujo apoio foi essencial a montagem do exercício cénico.

Ao António Fortes, à Suely Pinheiro, à Dayne Lima por serem o meu lar quando estive afastado de casa.

A todos os meus professores e colegas do Mestrado em Artes Cénicas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas pelo companheirismo e pela partilha de conhecimento e experiências.

Aos amigos da PORTA e do Clube Castilho pelo apoio emocional e pela motivação.

À Sofia Carvalho e ao Délio Fortes pela amizade.

À família Fortes pelo apoio incondicional.

Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo. Pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma.

(autor anónimo, citado por Georges Minois)

RESUMO

O presente relatório pretende fazer uma abordagem ao processo de montagem da comédia popular crioula “Once Upon a Time in Ribeira Bote”, cuja estreia teve lugar na última edição do Festival Internacional de Teatro do Mindelo - Mindelact 2020. Este tipo de comédia surgiu em meados do século XX, no seio dos clubes recreativos da cidade do Mindelo em Cabo Verde, centrando-se na abordagem cômica de acontecimentos predominantemente urbanos e caracterizando-se por uma pujante crítica social onde se destacava o tom brejeiro, provocatório e malicioso. Neste sentido, serão apresentados exemplos práticos de recobro da tradição da Comédia Popular Crioula - que é uma componente fundamental para a compreensão da identidade do teatro cabo-verdiano. Após uma introdução em torno da história da comédia crioula em Cabo Verde, faz-se um enquadramento do projeto cénico a nível dramaturgico, social, histórico, cultural e linguístico. O exercício cénico, tal como é comum nas comédias deste género, parte da vivência e histórias da população do Mindelo, focando-se mais exatamente no bairro da Ribeira Bote. Desta forma, far-se-á uma descrição da investigação realizada no âmbito das histórias e tradições do bairro, no campo social, folclórico e musical que serviram de base para a montagem dramaturgica. Por fim, relatar-se-ão os resultados obtidos com a realização do exercício cénico relativamente às opções de encenação, ao ritmo do espetáculo, ao registo de interpretação, à iluminação, à dramaturgia e à receção do público na noite da estreia, fazendo uma ligação entre estes momentos e a identidade do teatro cabo-verdiano.

Palavras-chave: Comédia, Teatro, Crioulo, Crioulização, Cabo Verde

ABSTRACT

This report intended to approach the process of producing the creole comedy *Once Upon a Time in Ribeira Bote*, which premiere took place in the latest edition of the Mindelo International Theater Festival - Mindelact 2020. This type of comedy appeared in the beginning of the 20th century in the recreational clubs of the city of Mindelo in Cape Verde, focusing on the comical approach of urban events and being characterized by a vigorous social criticism, with a provocative and malicious tone. In this sense, practical examples recovering the tradition of the Popular Creole Comedy will be included, which is a fundamental component for understanding the identity of Cape Verdean theater. After a theoretical introduction and a historical review of the Creole comedy in Cape Verde, the scenic project is framed at a dramaturgical, social, historical, cultural and linguistic level. The scenic exercise as is common in comedies of this kind, originates from the experiences and stories of the population of Mindelo, focusing more precisely on the Ribeira Bote neighborhood, thus describing the investigation carried out within the context of the neighborhood's histories and traditions, in the social, folkloric and musical fields that served as the basis for this dramaturgical montage. Finally, there is a demonstration of the results obtained with the performance of the scenic exercise regarding staging options, the rhythm of the show, the recording of interpretation, lighting, dramaturgy and the reaction of the audience on the night of the premiere making a relation between these moments and the identity of Cape Verdean theater.

Keyword: Comedy, Theater, Creole, Creolization, Cape Verde

Conteúdo

INTRODUÇÃO	9
PORQUE ESTUDAR O CÓMICO NAS ILHAS	11
CRIOLIZAÇÃO EM CABO VERDE	15
BREVE HISTÓRIA DA COMÉDIA EM CABO VERDE	21
DAS PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES PARA-TEATRAIS AO TEATRO AFRICANO	21
O ÉDEN PARK E A COMÉDIA POPULAR CABO-VERDIANA	23
A COMÉDIA E O TEATRO RADIOFÓNICO	26
A COMÉDIA NA LITERATURA CABO-VERDIANA	27
A COMÉDIA NA MÚSICA CABO-VERDIANA	32
A COMÉDIA EM CABO VERDE APÓS OS ANOS 90	29
A COMÉDIA EM CABO VERDE NA ÚLTIMA DÉCADA:	31
<i>Técnica do Clown</i>	31
<i>Stand Up Comedy</i>	34
<i>Comédia Popular Crioula</i>	36
A COMÉDIA POPULAR CRIOULA COMO HIBRIDISMO	39
PROJETO CÉNICO “ONCE UPON A TIME IN RIBEIRA BOTE”	41
ENQUADRAMENTO	41
METODOLOGIA	42
DRAMATURGIA: CONTEXTO SOCIAL E HISTÓRICO	43
DRAMATURGIA: CONTEXTO LINGUÍSTICO	45
DRAMATURGIA: RIBEIRA BOTE, PERSONAGENS, MITOS E CARNAVAL	48
OPÇÕES DE ENCENAÇÃO	53
UMA ESTRUTURA QUASE BRECHTIANA	53
ENERGIA DO ESPETÁCULO	55
REGISTOS DE INTERPRETAÇÃO	60
CENOGRAFIA	62
FIGURINOS	64
BANDA SONORA	68
ILUMINAÇÃO	71
PÚBLICO E RECEÇÃO	73
CONCLUSÃO	76
REFERÊNCIAS	78
ANEXOS	81
<i>ANEXO I - Ficha Artística do Espetáculo</i>	82
<i>ANEXO II – Folha de Sala</i>	83
<i>ANEXO III – Cartaz</i>	85
<i>Anexo IV – Bilhetes</i>	86
<i>ANEXO V – Letras das Canções</i>	88

<i>Figura 1 - Cine Teatro Eden Park</i>	<i>24</i>
<i>Figura 2 - Estátua e etc, GTCCPM (1994), Arquivo GTCCPM</i>	<i>32</i>
<i>Figura 3 - Gangalhões, Oficina Ganga (2017).....</i>	<i>33</i>
<i>Figura 4 - Stand Up Comedy, Trupe Pará Moss</i>	<i>35</i>
<i>Figura 5 - As Mindelenses (2012) Trupe Para Moss</i>	<i>37</i>
<i>Figura 6 - Rua de Boné (2014) 50 Pessoa</i>	<i>41</i>
<i>Figura 7 - Cacoí e Ninaje, foto de Jean-Pierre Tailpied</i>	<i>49</i>
<i>Figura 8 - Mandingas da Ribeira Bote, Fotografia Photo Gira</i>	<i>51</i>
<i>Figura 9 – “Once Upon a Time In Ribeira Bote”, Cia. 50 Pessoa (2020) Fotografia de Queila Fernandes..</i>	<i>57</i>
<i>Figura 10 - “Once Upon a Time in Ribeira Bote”, Cia. 50 Pessoa (2020), Fotografia de Queila Fernandes</i>	<i>58</i>
<i>Figura 11 - “Once Upon a Time in Ribeira Bote”, Cia. 50 Pessoa (2020), Fotografia de Pedro Lames.....</i>	<i>59</i>
<i>Figura 12 - “Once Upon a Time in Ribeira Bote”, Cia. 50 Pessoa (2020), Fotografia de Queila Fernandes</i>	<i>61</i>
<i>Figura 13 - Cenário "Once Upon a Time in Ribeira Bote"</i>	<i>63</i>
<i>Figura 14 – Figurinos Mulheres "Once Upon a Time In Ribeira Bote"</i>	<i>64</i>
<i>Figura 15- Figurinos Mulhres "Once Upon a Time In Ribeira Bote"</i>	<i>65</i>
<i>Figura 16 - - Figurinos Homens "Once Upon a Time In Ribeira Bote".....</i>	<i>66</i>
<i>Figura 17- - Figurino Chefe de Zona "Once Upon a Time In Ribeira Bote".....</i>	<i>66</i>
<i>Figura 18 - - Figurinos Militares "Once Upon a Time In Ribeira Bote".....</i>	<i>67</i>
<i>Figura 19 - - Yannick Fortes e Amílcar Lima no programa Sociedade Aberta, TCV 2020</i>	<i>74</i>

Introdução

Nos anos 20, apresentava-se, no Mindelo, um teatro de variedades – composto por piadas, cenas curtas com música fazendo a separação de números. Este estilo próprio do Mindelo tem por base a Revista à Portuguesa, introduzida na ilha pelos oficiais portugueses. A comédia crioula acabou por se distanciar do seu referente, tornando-se o estilo de preferência dos cabo-verdianos. Já a Revista à Portuguesa, que lhe deu origem, perdeu popularidade.¹

Após o seu surgimento, a comédia crioula popularizou-se. Era comum haver apresentações, não só no cine teatro Éden Park e nos clubes recreativos, como também em vários bairros da cidade. Centrava-se na abordagem cômica de acontecimentos predominantemente urbanos e caracterizava-se por uma possante crítica social onde se destacava o tom provocatório e malicioso. Essa prática contribuiu para a afirmação das artes cénicas em Cabo Verde e é uma componente fundamental para a compreensão da identidade do teatro cabo-verdiano.

A necessidade de se ter um teatro a que se possa chamar cabo-verdiano é uma preocupação que aflige a comunidade artística. A nação cabo-verdiana tem origem no cruzamento de culturas e, devido a esse fator, questões como a crioulação, a mestiçagem e a identidade estão presentes na vivência, na literatura, na música, no teatro e em vários campos artísticos em Cabo Verde.

Compreender-se o processo de crioulação que está na origem da sociedade cabo-verdiana é fundamental para se analisar o surgimento deste género teatral que vai buscar a sua inspiração ao quotidiano.

A produção do espetáculo “Once Upon a Time in Ribeira Bote”, que estreou no dia 13 de Novembro na 26ª edição do Festival Internacional de Teatro do Mindelo - Mindelact, é fruto da investigação prática da comédia popular crioula que tem vindo a ser realizada desde 2014, em conjunto com a companhia de Teatro 50 Pessoas que iniciou a sua atividade teatral com a montagem da comédia crioula “Rua de Boné”.

¹ (Branco, 2004, p.99)

O exercício cénico parte da vivência e histórias da população do Mindelo, focando-se mais exatamente no bairro da Ribeira Bote. A escolha deste bairro relaciona-se com a grande riqueza cultural desta comunidade que é berço de uma das maiores manifestações para-teatrais de Cabo Verde, os mandingas, que animam o Carnaval da ilha. Este também é um bairro conhecido como a zona libertada, pois um ano antes da independência do país os moradores organizaram um levantamento popular que culminou na expulsão das tropas coloniais portuguesas da Ribeira Bote, criando a primeira zona libertada de Cabo Verde. Tais acontecimentos, que levaram a população do bairro a organizar o levantamento de 23 de Setembro de 1974, são recriados no espetáculo.

A comicidade não é utilizada neste género teatral necessariamente só com o objetivo de ridicularizar, mas sim como forma de proclamar a identidade crioula. O facto de as comédias passarem a ser em crioulo, em vez da língua oficial portuguesa, mostra a necessidade dos cabo-verdianos se afirmarem como nação. A abordagem de temas locais e o *input* que a comédia crioula deu para a afirmação de géneros musicais próprios das ilhas, ao permitir que compositores estreassem as suas composições nos interlúdios musicais dos espetáculos, solidificaram a teoria de que a comédia popular crioula só alcançou a sua popularidade porque o público se pôde identificar e sentir representado ao assistir a este tipo de espetáculos. A identidade e as vivências do povo crioulo são postas em cena através da comédia e isso gera empatia. Com este exercício cénico e com os resultados apresentados após a estreia do mesmo, faz-se o recobro da tradição das comédias populares no Mindelo, que é um dos pilares para a compreensão da identidade do teatro que se faz nas ilhas de Cabo Verde.

Porque estudar o cômico nas ilhas

Durante muito tempo, vários estudiosos de diversas áreas têm analisado o cômico. Entre filósofos, médicos, psicólogos, sociólogos e historiadores contam-se milhares de publicações sobre o riso. Esta tem sido uma matéria que tem despertado o interesse de muitos investigadores, o que se deve ao facto de vivermos numa “sociedade humorística”, como observou Lipovetsky em 1983, em “A era do vazio”.

O riso, no seu encanto, toma a forma da ironia, do sarcástico, do burlesco e do humor, e após a revolução mediática o riso passou a fazer parte do entretenimento quotidiano das pessoas, encontrando-se presente desde os jornais, rádio, cinema e televisão e ampliando-se a publicidade e às redes de streaming.

Na obra *Laughter and Sense of Humor* (1956) de Edmund Bergler, faz-se referência a mais de oitenta teorias sobre a natureza e a origem do riso. Foram escritos vários tratados sobre o riso e existem dezenas de autores que produziram estudos notáveis sobre o cômico em períodos distintos.

As primeiras concepções que fazem referência ao riso atribuem-lhe uma conotação religiosa. Os gregos, judeus, egípcios e cristãos coligam o riso às divindades como aponta Minois².

Nós os reencontramos na Fenícia, onde um riso ritual acompanha o sacrifício de crianças, na Babilônia e no Egito, onde os sacerdotes de Tebas saúdam as benesses do Nilo com uma gargalhada. Nesses países, o riso pertence à deusa Maat; ele manifesta a alegria de viver, a confiança no futuro, o combate contra os poderes da morte. (Minois, 2003, p. 14)

Jacques Le Goff (2000) identifica 2 tipos de riso no antigo e no novo testamento. *Sâkhag* que se caracteriza por ser o riso feliz e inocente e *Lâag* que define o riso maligno do pecado. O primeiro termo deu origem ao nome Isaac que significa riso.

² (Minois, 2003, p. 22)

Quando Abraão e Sara receberam a notícia que seriam abençoados com um filho, apesar da sua idade avançada, Sara ri-se. Após o nascimento da criança esta recebe o nome de Isaac e simboliza o elo entre o divino e o humano.

Muitos autores analisaram riso como uma exclusividade humana. Desde que Darwin identificou o riso nos macacos, o riso animal tem sido estudado por alguns biólogos. Jaak Panksepp³ caracteriza as emoções como reflexos neurodinâmicos dos sistemas cerebrais dos mamíferos. Na sua pesquisa com ratos de laboratório Panksepp aponta similaridades entre o riso destes pequenos mamíferos com o riso dos humanos, comprovando o riso como comunicação entre os ratos.

Enquanto para Minois “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com a sua existência” (Minois, 2003, p. 19) estes novos estudos científicos provam que o riso social não é restrito ao homem.

Na antropologia destaca-se a obra de Rodcliffe Brown⁴ que promove uma rutura do que se entende do riso apenas como espetáculo, um erro baseado na estrutura grega que ignora outras formas de riso cultural. Para Rodcliffe, em África, na Oceânia e na América do Norte o riso é associado à cultura oral, como acontecia inicialmente na Grécia.

Ao analisar as teorias sobre o riso, é possível encontrar, como aponta Rodcliffe, a existência de um eurocentrismo nestas teorias.

O eurocentrismo é um culturalismo, no sentido em que ignora a existência de variantes culturais que dão conta dos trajetos históricos dos diferentes povos. Esta abordagem não mostra interesse em descobrir eventuais leis distintas da evolução humana, propondo a todos a reprodução do modelo ocidental como única solução para os desafios da contemporaneidade.⁵

Nos estudos do cómico, este eurocentrismo relaciona-se com o facto destas análises se resumirem a conjunturas europeias, não fazendo relatos de aspetos relacionados com coletividades africanas.

³ (Panksepp, 2005)

⁴ (Radcliffe-Brown, 1937)

⁵ (Amin, 1989, p. 9)

Sempre que se fala na origem da comédia, somos remetidos para a Grécia Antiga, de onde provêm os primeiros testemunhos e escritos sobre a natureza do riso: mitos, textos épicos, filosóficos e poéticos. Os historiadores localizam as origens da comédia na Europa: desde a comédia dos gregos e dos seus filósofos ao riso romano, riso medieval, as festas dos bobos e o Carnaval, o riso na época burlesca, a Ópera Cómica, a luta entre o humor sagrado e o humor profano e a comédia dos aristocratas. Pouco se tem estudado sobre a comédia africana, o que nos levanta a questão: será que os povos africanos se riam antes do colonialismo e da apropriação de África, que até aos dias de hoje é romantizada pelos livros de História sob a nomenclatura de “época dos descobrimentos”?

A comédia está vinculada ao contexto social, político, cultural, cronológico e linguístico onde se insere. Não é o objetivo deste relatório fazer um estudo aprofundado sobre as teorias e a história da comédia, mas sim fazer o estudo teórico-prático da comédia popular crioula: é daí que parte a necessidade de analisar estudos sobre a comicidade em África.

Ainda assim, na realidade, foram poucas as obras africanas analisadas na elaboração deste relatório, quer por limitações editoriais, quer pela não disponibilização virtual dos textos ou por alguma limitação linguística. Em relação ao caso de Cabo Verde, a quase inexistência de obras académicas sobre a comicidade foi uma lacuna difícil de preencher.

O facto de encontrarmos facilmente a comicidade na literatura, na música e no teatro e ao mesmo tempo termos raras publicações sobre o riso em Cabo Verde cria a necessidade de se fazer um estudo sobre o mesmo.

A comédia não pode ser caracterizada apenas pela existência do riso. A ideia de que a comédia atua apenas como linguagem alienante de carácter entorpecente acaba por ser um conceito limitador. São vários os fatores que influenciam a arte do cómico, sendo que a comédia, ao contrário da tragédia, não tem uma expressão universal como enuncia Umberto Eco⁶

A Comédia Crioula faz uma recriação da vida quotidiana da sociedade cabo-verdiana, usa uma linguagem vernacular e popular e códigos culturais que

⁶ (Monteiro, 2010, pp. 357 - 358)

podem perder a seu valor cómico fora do seu meio. É importante salientar que neste relatório os termos comédia, cómico, comicidade e riso são abordados como sinónimos.

Crioulização em Cabo Verde

Knorr propõe uma definição que delimita crioulização como "um processo em que pessoas etnicamente diversas se tornam indigenizadas e desenvolvem uma nova identidade coletiva carregando (diversos graus de) referência étnica" (Knörr, 2008). Ao pesquisar-se sobre a crioulização, encontram-se vários autores que, como Knorr, apresentam concepções da crioulização centradas na hibridez. Durante a expansão colonial portuguesa, o termo "humanista hibridizante" foi utilizado para justificar a ocupação dos territórios africanos⁷. Hannerz escreve que "as culturas crioulas não são apenas necessariamente as culturas coloniais e pós-coloniais"⁸ e que se imagina que até os suecos podem ser considerados crioulos.

De acordo com as teorias referidas, pode-se facilmente afirmar que todos somos crioulos. Em muitos casos os termos crioulização e mestiçagem têm sido encarados como sinônimos de hibridização⁹.

Veja-se que uma das primeiras significações para híbrido é apresentada por Plínio-o-Velho quando este se refere aos migrantes que chegavam a Roma na sua época e que a esse mesmo processo antigo de cruzamento entre culturas e povos é atribuída por Laplantine e Nouss a denominação de mestiçagem. (Madeira, 2005 p. 951)

Para Mário Lúcio Sousa existe uma distinção entre os termos crioulo e híbrido.

Não é correto utilizar-se a expressão de que o cabo-verdiano é 'híbrido'. Essa discussão parte geralmente do ponto de vista do observador e não do sujeito. O híbrido é aquele que por vezes é uma coisa, e por vezes, outra, por ser duas coisas numa só. Cabo Verde constitui uma síntese dos vários elementos. O cabo-verdiano sabe que, acima de tudo, é 'cabo-verdiano'. (Sousa, 2016)

A afirmação de Mário Lúcio Sousa não é de todo certa pois não há grande diferença entre híbrido e crioulo. Sendo que o híbrido é uma variante mais geral abstrata. Não é errôneo afirmar-se que somos todos híbridos e que somos todos

⁷ (Almeida M. V., 2004, pp. 4 - 5)

⁸ (Vasconcelos, 2006, p. 4)

⁹ (Madeira, 2005 pp. 951 - 952)

crioulos. Acontece que o híbrido é uma categoria mais abrangente que o crioulo que busca significância em conotações culturais antropológicas e linguísticas¹⁰

O termo hibridismo que tem um forte referente nas ciências da vida como a botânica e a biologia encontra-se presente em vários campos dando origem a vários sinônimos. Na biologia o termo híbrido refere-se aos animais nascidos do cruzamento de raças diferentes, nas artes é utilizado para se falar de diversos tipos de arte de cruzamento, encontramos o termo presente nas ciências computacionais e em áreas como a culinária. Independentemente de onde vamos buscar a sua significância, hibridismo refere-se sempre ao fruto do cruzamento entre coisas de origem distinta.¹¹

Devido a sua abrangência o termo hibridismo não é muito utilizado para se referir ao processo de cruzamento de culturas que está na base da formação da sociedade cabo-verdiana existindo uma preferência pelo termo criouliização.

A criouliização em Cabo Verde, não deixando de ser um processo híbrido, possui características únicas que a distinguem de outras culturas consideradas crioulas.

A criouliização em Cabo Verde não se relaciona tanto com uma ideia vaga do mundo em criouliização, pois estamos a falar de uma sociedade onde os indivíduos se identificam como frutos do cruzamento entre culturas.

Em Cabo Verde, a criouliização é o fruto de 500 anos de história. O historiador Lopes Lima relata que em 1461 o Infante D. Fernando terá enviado a Cabo Verde casais do Algarve na companhia dos navegadores, que eram os primeiros donatários de Santiago e Fogo, para colonizar aquelas ilhas.

Teríamos então, na composição da sociedade cabo-verdiana, os brancos, europeus e seus descendentes; os negros, pessoas escravizadas trazidas da Guiné e seus filhos nascidos em Cabo Verde que eram utilizados para uso pessoal e para cultivo da terra; e, por último, os chamados “mulatos”, nascidos de uniões mistas de brancos provenientes da Europa e negros provenientes da Guiné.

¹⁰ (Madeira, 2007, pp. 32-33)

¹¹ (Madeira, 2007, pp. 32-33)

Por volta de 1582 havia, em Santiago e no Fogo, 13.700 pessoas escravizadas para cerca de 100 europeus e um número indeterminado de filhos dos europeus e das pessoas escravizadas ¹². Sabe-se que o número de filhos de europeus e pessoas escravizadas mais tarde passou a constituir a maior parte da população e estas pessoas não eram escravizadas.

Muitos autores que escrevem sobre a criouliização utilizam termos como mulato e mestiço para se referirem aos filhos dos colonos europeus e das pessoas por eles escravizadas. É importante salientar que estes termos (mulato e mestiço) não são os mais corretos a serem utilizados pois estão ancorados a uma nomenclatura racista e uma visão animalesca dos povos colonizados. Na Língua Portuguesa a palavra mestiço refere-se originalmente ao fruto do cruzamento de cães de raças diferentes e mulato define o fruto do acasalamento entre um cavalo e uma mula. Apesar de ambos os termos serem utilizados como sinônimos de híbrido, ambas as palavras referenciam animais que têm origem no cruzamento de espécies diferentes e que são considerados impuros ou inferiores¹³. Desta forma, tenta-se evitar ao máximo a utilização destas terminologias neste relatório.

Apesar de, inicialmente, existir em Cabo Verde uma estratificação social com base no tom de pele com maior preconceito para aqueles com pele mais escura, ela não foi marcante pois não existia uma comunidade muito representativa de brancos e filhos de brancos, nem os grupos de africanos trazidos da Guiné se organizaram em grupos distintos. Desta forma uma diferenciação social com base em grupos étnicos não aconteceu em Cabo Verde da mesma forma que aconteceu nas colónias espanholas na América onde a supremacia dos brancos e dos seus descendentes levou à extinção dos índios e ao nascimento de uma segunda cultura espanhola. Esta é uma especificidade da criouliização em Cabo Verde que a distingue das demais culturas crioulas.¹⁴

¹² (Tolentino, 2013, pp. 48 - 49)

¹³ (Kilomba, 2019, pp. 12 - 14)

¹⁴ (Tolentino, 2013, p. 59)

A cultura africana não se dissipou em Cabo Verde tendo sido incorporada na matriz da nova sociedade que se formava, uma cultura genuinamente cabo-verdiana.

O crioulo em Cabo Verde significa língua, cultura e identidade. Uma pessoa que nasce no país é crioula, os filhos de cabo-verdianos emigrados em outros países falam crioulo e cultivam uma identidade crioula. A língua materna dos cabo-verdianos é o crioulo, que tem por base o português e os dialetos das pessoas escravizadas trazidas da costa africana. O crioulo refere-se também a qualquer coisa de origem cabo-verdiana, como por exemplo a morna, que é uma música crioula.

Ao contrário do que acontecia noutras colónias portuguesas, não houve em Cabo Verde uma forte disparidade com base em grupos étnicos como ficou claro em 1930 quando o regime de Salazar criou o Ato Colonial que estabelecia uma distinção entre colonos branco, os intermédios e os indígenas. Cabo Verde, ao contrário das outras colónias africanas, era tido como uma extensão de Portugal e como tal não fazia sentido adotar o Ato Colonial¹⁵.

A distinção que se faz em Cabo Verde não se relaciona com grupos étnicos, pois a população é crioula independentemente do tom da pele ou da existência de cabelo menos ou mais crespo.

Contudo, existe uma distinção baseada nas nove coletividades existentes no país. Isso pode ser considerado uma consequência da insularidade do arquipélago que dá origem a nove variantes da língua. As particularidades nos núcleos sociais também se verificam consoante cada ilha.

A maior distinção que pode haver em Cabo Verde relaciona-se com as duas ilhas com maior população: podemos identificar um fenómeno de bairrismo, bem como alguma rivalidade entre as ilhas de Santiago e São Vicente.

Considera-se que a ilha de Santiago, a primeira a ser povoada tem uma comunidade mais próxima das suas raízes africanas por ser a ilha que recebeu maior número de pessoas escravizadas enquanto São Vicente, a última a ser povoada, tem na base da formação da sua sociedade homens livres que se

¹⁵ (Almeida M. V., 2004, p. 6)

identificavam como cabo-verdianos, tendo nascido no país. Outra grande diferença nestas ilhas é a existência do Porto Grande no Mindelo que fez com que a ilha de São Vicente recebesse maior número de imigrantes e viajantes de outros pontos do mundo do que qualquer outra ilha, o que também contribuiu para a caracterização da população de São Vicente. Estes fatores podem estar na base da disparidade existente nas duas ilhas.

Mesmo em Portugal, nas comunidades de filhos e netos de emigrantes, é possível perceber-se a existência de um bairrismo que chega a ser um pouco discriminatório. Em Lisboa, após uma confusão num bairro frequentado maioritariamente por cabo-verdianos é normal ouvir-se comentários como “Isto é coisa daqueles *bad'ios*, adoram arranjar confusão”. Na ilha de Santo Antão, uma ilha mais rural, nas épocas de fome era comum as pessoas migrarem para São Vicente à procura de novas formas de sustento na cidade. Cria-se então um preconceito em relação às pessoas de Santo Antão, consideradas pelos mindelenses como camponeses incultos, e até nos dias de hoje é comum no Mindelo brincar-se com a forma de falar das pessoas de Santo Antão.

Consoante as conjunturas político-ideológicas, esta crença tem recebido os nomes de ‘civilização’ (no período republicano), ‘aristocratização cultural’ (no período da Claridade), ‘alienação cultural’ (no período da guerra colonial e dos anos pós-independência), e ‘hibridez’ (nos neoliberais anos 1990). (Vasconcelos, 2006)

Os maiores debates sobre a cultura de Cabo Verde são sobre a identidade da cultura. Qual a origem da música, da gastronomia, do teatro e das danças nacionais? Não se trata de um discurso étnico. É um discurso identitário que tem lugar nos espectros artístico, político, social, familiar ou em qualquer esquina do Mindelo.

Ao contrário do que acontece em Portugal - onde os migrantes que lá residem e seus descendentes não são considerados portugueses e a sua africanidade é utilizada para caracterizá-los, em Cabo Verde não é necessário ser-se descendente de cabo-verdianos, nem nascer no país, para se ser considerado crioulo. Muitos são os casos de alofilos que ao chegar a Cabo Verde, aprendem a falar crioulo, assimilam as tradições do país e que acabam por casar-se e constituir família em Cabo Verde. Estas pessoas são consideradas crioulas e fazem parte da sociedade. Um exemplo disso são pessoas de origem europeia

que residem na Praia que ao chegarem ao Mindelo são referidos como *badios* claros e não como europeus.

Rita Astuti, ao estudar os Vezo, pescadores que vivem na costa de Madagáscar, identificou duas formas de formação da identidade dos Vezo: a identidade performativa que é aprendida, adquirida e perdida, que pressupõe que as pessoas se transformam em Vezo ao aprender e dominar o conhecimento de Vezo; e em segundo lugar, a identidade étnica que se envolve com uma essência herdada do passado e se relaciona com o parentesco de Vezo, contrastando o parentesco entre os vivos e o parentesco entre os mortos e a descendência.¹⁶ Em Cabo Verde, como nos Vezo, identificamos estas duas formas de formação de identidade, pode-se ser crioulo por descendência ou por assimilação da cultura, da língua e dos costumes.

¹⁶ (Astuti, 1991, pp. 324 - 332)

Breve História da Comédia em Cabo Verde

Das Primeiras Manifestações Para-teatrais ao Teatro Africano

O processo de povoamento das ilhas começou com o envio de cidadãos europeus, trazendo depois pessoas escravizadas africanas. Como resultado, tem-se como base da sociedade cabo-verdiana um leque diversificado de grupos étnicos, o que atribui ao povo das ilhas uma identidade cultural própria que tem reflexo na música, poesia, culinária e nas artes cénicas. O povo crioulo surge desse encontro de vários povos. E a comédia fez-se presente, durante esse processo. Os primeiros vestígios do cómico remontam a manifestações culturais que podem ser classificadas como fenómenos *para-teatrais* como é o exemplo das procissões religiosas, as festas de romaria e a Tabanca.

A Tabanca, uma das primeiras manifestações para-teatrais cabo-verdianas, realizava-se a 3 de Maio, dia de Santa Cruz, e nesse dia as pessoas escravizadas tinham folga e celebravam cantando, dançando e imitando a corte portuguesa. José Maria Semedo, num artigo sobre a Tabanca, cita Sena Barcelos que num documento régio de 1723 escreve:

os negros, numa espécie de teatro de rua, caricaturavam a sociedade representando governantes, oficiais eclesiásticos, tudo em laia de ridículo (Semedo, 1997, p. 85)

Logo nas primeiras manifestações para-teatrais cabo-verdianas, já se pode notar a presença da sátira e do escárnio. Nestes desfiles que se assemelhavam ao teatro de rua, a utilização do riso para fazer crítica social já era prática comum.

É muito provável que as primeiras manifestações cómicas em Cabo Verde tenham a sua origem antes do surgimento da Tabanca. Alguns autores levam-nos a especular que o teatro começa a ser feito em Cabo Verde por iniciativa dos responsáveis eclesiásticos como forma de espalhar a cristianização.

(...) no apogeu da Cidade Velha, constam do programa da Escola de Gramática Latina e Moral (fundada em 1551) e do Seminário Católico (criado em 1570) a inclusão de tragédias antigas como exercício de retórica, sobretudo as escritas em latim, havendo cónegos que exercitavam a função de comediógrafos (Almada, 2001, p. 202)

Neste pequeno excerto, José Hopffer Almada refere-se à existência de comediógrafos entre os cónegos, “do grego *komoidiográphos*, ‘autor de peças cómicas’, pelo latim *comoediogrāphu*.”¹⁷ Aqui fica clara a presença da comédia ao longo do processo de povoamento.

Sabe-se que, logo após o “achamento” das ilhas, a coroa portuguesa enviou padres, bispos e missionários para Cabo Verde. A Igreja, por extensão à missa, fazia cenas curtas que ilustravam a história do cristianismo, chamadas *ludus*. Mais tarde, estas cenas tornaram-se independentes dando origem ao teatro religioso da Idade Média em que as peças eram designadas por moralidades que não se focavam apenas nos aspetos religiosos, tornando o enredo cada vez mais temporal e permitindo o surgimento de temas cómicos. Os primeiros missionários acabariam por levar esta abordagem teatral ao arquipélago cabo-verdiano, mas não há registos sobre espetáculos destes realizados com o intuito de doutrinar sobre a fé cristã.

As sociedades recreativas de elite na metade do século XIX deram uma grande contribuição para a afirmação das artes cénicas em Cabo Verde e para o surgimento dos primeiros edifícios teatrais. João Branco, no seu livro “Nação Teatro – História do Teatro em Cabo Verde” (2004), descreve de forma detalhada este contributo. O aparecimento destes clubes de elite surge da necessidade de meios de entretenimento que os intelectuais e a população mais afortunada sentiam. A carência de atividades culturais promove o surgimento, entre 1853 e 1892, de treze associações recreativas e culturais na vila da Praia e mais algumas no Mindelo. Estes clubes contemplavam salas de leitura e de jogos e realizavam saraus culturais, récitas e concertos.

Mesmo após a proclamação da República de Portugal no século XX continuavam a formar-se clubes deste género em Cabo Verde. Destas sociedades, três eram exclusivamente dedicadas ao teatro, e duas delas criam os seus teatros. A Sociedade Dramática do Teatro D. Maria Pia de Saboia, responsável pela criação do primeiro teatro cabo-verdiano, em 1863, o Teatro D. Maria Pia de

¹⁷ (Dicionário infopédia da Língua Portuguesa, Porto Editora, 2003-2020., s.d.)

Sabóia e a Sociedade Dramática que em 1867 é responsável pelo surgimento do Teatro Africano.

O Éden Park e a Comédia Popular Cabo-verdiana

Ao contrário do que sucedeu na Praia, a ilha de São Vicente, a última a ser povoada e uma das que não recebeu pessoas escravizadas vindas da Guiné, só viria a ter no seu seio uma elite capaz de promover atividades culturais anos mais tarde, com a inauguração, em 1852, do primeiro depósito de carvão da ilha¹⁸. Com o novo depósito aumenta o movimento em torno do Porto Grande do Mindelo. Dá-se um vai e vem de pessoas de todos os cantos do mundo e a ilha é povoada por migrantes de todas as outras ilhas, verificando-se uma afixação em massa de ingleses no Mindelo, que chega a ter representação consular de vários países como Alemanha, Estados Unidos, Brasil, Bélgica, entre outros.

À semelhança da Praia, surgem clubes e sociedades elitistas. A diferença entre o Mindelo e a Praia é o facto de o Mindelo ser uma vila mais liberal onde se aceita que as mulheres sejam membros dos clubes. Outro fator, é o facto destes clubes darem especial atenção ao desporto, principalmente o futebol, o que se deve à influência inglesa. A maior parte destes clubes mantêm-se até aos dias de hoje, como o Clube Sportivo Mindelense, o Clube Derby, o Grémio Desportivo Amarante e outros. É no seio destes clubes que aparece uma nova vertente do teatro cabo-verdiano caracterizada por ser brejeira e provocatória: o teatro popular que encarava ocorrências urbanas de forma cómica. Mais uma vez, a comédia volta a ser utilizada como ferramenta para se fazer uma forte crítica social.

Em 1922, inaugura-se o Cineteatro Éden Park, que tem como principal atividade o cinema. Recebe, no entanto, na década de 30, vários espetáculos de teatro. No início, o Éden Park era apenas um barracão, contudo, nos anos 50 recebe obras e “tem uma imagem Art-déco algo tardia, mas sóbria e elegante. É por

¹⁸ (Branco, 2004, pp. 91- 110)

excelência e permanência, a sala de espetáculos da cidade.” (Bandeirinha, 1998, p. 51)



Figura 1 - Cine Teatro Eden Park

O Éden Park torna-se o palco de predileção dos artistas do Mindelo¹⁹. Para apresentar no cineteatro, passava-se por um processo seletivo e os espetáculos de pouca qualidade não poderiam ser ali apresentados. Como consequência, muitos grupos passaram a fazer apresentações nos bairros periféricos da cidade em espaços como o quintal do Clube Desportivo Castilho e o Salão Tuta. Isso contribuiu de certa forma para a popularização da comédia uma vez que espetáculos eram apresentados por toda a ilha e, ao contrário do que aconteceu na Praia, não se fazia teatro apenas para as elites.

No Éden Park apresentava-se um teatro de variedades, com piadas, cenas curtas com música e separação de números. Vários compositores aproveitavam os “interlúdios musicais das peças”, para estreiar as suas mornas e coladeiras. A comédia popular contribuiu para a afirmação destes géneros musicais, proporcionando um palco para experimentação.

Por altura da 2ª Guerra Mundial perpetua-se a carência de atividades culturais, com um ou outro grupo teatral fazendo poucas apresentações.

¹⁹ (Branco, 2004, pp. 91 - 110)

Nessa altura, tornam-se comuns as comédias e revistas em crioulo com uma vigorosa crítica social, em torno de temáticas do quotidiano. A utilização da linguagem calão e de um tom de gozo foi alvo de censura e grande parte dos espéculos passam a ser apresentados em espaços alternativos, sempre em crioulo.

João Branco²⁰ cita um episódio narrado por Sérgio Gomes, onde esta conta que se criou uma aversão à revista típica portuguesa, uma vez que a revista crioula já se havia distanciado da revista portuguesa que lhe havia servido de modelo. Havia pessoas que levavam ovos e legumes podres para atirar aos artistas no palco se o espetáculo não fosse considerado divertido o suficiente e um sujeito levava mesmo um despertador e, caso o espetáculo não fosse do seu agrado, punha o aparelho a tocar.

²⁰ (Branco, 2004)

Nos anos 60 e 70, o teatro radiofónico populariza-se em Cabo Verde com a importação e difusão das radionovelas portuguesas. Aproveitando a popularidade do teatro radiofónico, Nhô Djuga e Sérgio Frusoni, duas personalidades da cidade do Mindelo, utilizam a rádio para, através da interpretação de textos dramatizados e criação de personagens, fazer uma forte crítica ao sistema político vigente.²¹

Nhô Djunga, charmoso, fazia uso da comédia para disfarçar as suas críticas contornando a censura com sucesso, pois a PIDE só tarde se apercebeu do conteúdo das matérias radiofónicas de sua autoria.

Sérgio Frusoni, por sua vez, fazia uma crítica mais direta. Interpretava personagens cuja natureza permitia a identificação, levando a queixas junto das autoridades. Uma destas personagens era Ti Caranha, um mentiroso cheio de vaidade e fanfarronice cuja interpretação foi encarada por alguns membros das classes mais altas como um retrato das suas personalidades.

No teatro radiofónico, a comédia volta a ser utilizada como ferramenta para a crítica social.

Nos anos 70, a atividade teatral em Cabo Verde entra em declínio e os grupos cénicos praticamente desaparecem. Após a independência, há tentativas de reativar o teatro em Cabo Verde, mas sem sucesso. Estes casos pontuais não são suficientes para reativar a atividade teatral no país e esta praticamente se extingue até os anos 90. No entanto, a comédia faz-se presente na literatura e na música cabo-verdiana.

²¹ (Branco, 2004, p. 119)

A identidade é o tema mais abordado na literatura cabo-verdiana, tanto no pré como no Pós-claridade²², e a comédia tem sido utilizada como ferramenta para explorar esta identidade. A comicidade como via de ridicularização, como forma de perpetuar estereótipos e exercendo apenas uma função de entretenimento instantâneo e alienante não se encontra muito presente na literatura crioula.

Uma visão do riso unicamente com um viés transgressor acaba por ser insuficiente. O entendimento positivo do riso na literatura das ilhas é fundamental para compreender como o cómico é utilizado para perpetuar ideias, fazer críticas sociais e repensar a divisão de classes.

É importante aqui apontar a quase inexistência de obras científicas que abordam a comicidade na literatura cabo-verdiana, sendo a Tese de Doutoramento de Maria Gomes, “Escritas Cômicas Cabo-Verdianas dos Séculos XX e XXI: Das narrativas de mestiçagem ao riso político em Germano Almeida e Mário Lúcio Sousa” (2018), o único trabalho académico disponível que se debruça sobre o tema.

Não sendo o objetivo deste relatório fazer uma análise profunda da comicidade na literatura das ilhas de Cabo Verde, são demonstrados aqui alguns usos da comédia e do riso na literatura do país. Faz-se de seguida uma referência ao conto “O Visto” de Ondina Ferreira e da crónica “Markito com k” de Filinto Silva, ambos estudados em profundidade por Maria Gomes na sua tese, bem como uma análise das obras de Baltasar Lopes da Silva “A Caderneta” e “As Virgens Loucas” de Aurélio Gonçalves.

Um aspeto apontado por esta autora na sua tese é a predominância de escritores do sexo masculino. Esta questão e a sub-representação a mulher na literatura crioula é muito salientada na tese de Maria Gomes que acaba por se desviar um pouco do tema principal, a comicidade. Mas fica aqui o reconhecimento do contributo de várias autoras crioulas que nas últimas décadas ajudaram a

²² A Claridade é uma revista literária publicada entre 1936 e 1966 que foi o ponto de partida da emancipação cultural social e política e da afirmação da cabo-verdianidade. Também é responsável pela revolução literária cabo-verdiana e pelo afastamento do cânone português, promovendo a consciência coletiva cabo-verdiana. Tem como fundadores Baltasar Lopes da Silva, Jorge Barbosa e Manuel Lopes.

modelar a literatura crioula como Dina Salústio, Orlanda Amarílis, Yolanda Morazzo, Ivone Ramos, Ondina Ferreira, Celina Pereira, Vera Duarte Pina, entre outras.

A primeira forma de comédia aqui referida é a da soberba cómica, presente no conto de Ondina Ferreira “O Visto” de 2010. Trata-se da história de Dona Vitória, que pertence a uma família de descendentes portugueses que com a independência de Cabo Verde perde as suas posses entrando numa crise económica e social, que é agravada pela reforma agrária – a “afronta agrária”, como é referenciada pelo seu pai. Nisto, vê-se obrigada a casar com João Teixeira, neto do feitor do seu avô, como forma de tentar manter o sobrado, sua herança secular. João, que reside nos Estados Unidos, comprou alguns terrenos e o sobrado que era o último espólio da família de Dona Vitória.

Num acordo com João, Dona Vitória deveria deslocar-se aos Estados Unidos para fazer uma visita ao seu marido por conveniência, o que implicaria a aquisição de um visto no consulado daquele país.

A trama desenrola-se quando o cônsul não consegue compreender a razão de Dona Vitória não querer ir viver com o seu marido nos Estados Unidos, maior destino dos emigrantes de Cabo Verde. A desconfiança do cônsul em relação aos motivos da não viagem de Dona Vitória e a falta de um tratamento especial por parte da Embaixada são motivos que incomodam a mulher.

Por essa não esperava Dona Vitória. Pensava que este tipo de atendimento seria pessoal, privado. Aliás, fora seu entendimento de que tudo se passaria entre ela e o Cônsul da Embaixada, ou funcionário que se ocupava dessa questão e não da forma como fora conduzido o diálogo de entrevista para a obtenção do Visto. (...) Cheirou-lhe a algum tipo de intimidação ou mesmo humilhação, aquele aparato. (Ferreira, 2010)

Dona Vitória, uma mulher que se considerava de elite, não aceita de forma nenhuma ser comparada a essa “gentinha pobre” (p. 178) apesar da condição em que vivia.

Nunca em tempo algum, passou-me pela ideia emigrar para lá (...) “Um ou outro membro [da antiga elite], normalmente por razões de desavença familiar, ou de empobrecimento inesperado, lá zarpava para sua terra, senhor Cônsul. Era um tipo de viagem que a nós não prestigiava. Nós íamos para Lisboa Ah! Sim! Essa era a

viagem prestigiante para gente como nós! Ou passear, passar temporadas, ou consulta médica ou ir lá frequentar colégios... ou assim (Ferreira, 2010)

Apesar do seu empobrecimento, Dona Vitória julgava-se como superior, não mostrando ter interesse em emigrar para os Estados Unidos por se tratar de um destino procurado pelas comunidades mais pobres que vão em busca de uma “vida melhor”. A comédia é utilizada aqui para satirizar o prestígio que as elites cabo-verdianas gozavam em relação à corte portuguesa.

Nós é que mandávamos! E quando chegou a dependência... ou, desculpe, a independência eles é que passaram a mandar. Essa gentinha que o senhor vê por aí. (Ferreira, 2010)

A linguagem risível é muito utilizada na literatura crioula para abordar a questão de classe e para fazer comentário social. Podemos encontrar esses exemplos na crónica de Filinto Silva, onde um assaltante, Markito, ao reconhecer que a vítima é um compositor famoso desiste do crime e pede que o compositor componha uma canção em seu nome.

Durante a crónica, há uma desconstrução do personagem de Markito numa tentativa de se justificar o ato criminoso.

Assobia baixinho uma morna, enquanto aguarda que eu me recupere do susto e o despache. (...)

- Sabias, por acaso que esta morna é da minha autoria? (...)

- O famoso senhor Lopes? Não acredito!

- Bem, famoso é muita bondade tua, digamos antes conhecido.

-Adianto-lhe desde já que tem diante de si um grande admirador. A morna “Mariazinha” é deveras uma obra-prima.

- Obra prima? Conheces “Dispidida”? Bem, mas esta não é do teu tempo.

- Não seja modesto senhor Lopes, ora! Quem ainda não se privilegiou com essa musiquinha divina?

- E “Madalena”, esta conheces com certeza.

- Já é uma obra menor, se me permite. Francamente, a coladeira não faz muito o meu género, sabe? Prefiro o funaná que é mais profundo e envolvente ou então a morna que é elegíaca e melodiosa. (Elísio, 1987)

A coladeira apresenta temáticas cômicas com críticas sociais e satirização de aspetos do quotidiano. Pelo seu carácter risível e por ter um ritmo mais dançável, torna-se um ritmo mais popular e daí pode-se justificar a preferência de Markito pala morna ou o funaná. Aqui, podemos observar a personagem de Markito a opor-se ao popular, sendo ainda de notar a caracterização desta personagem, pelo autor, como um ladrão “incomum” com base na sua aparência. Estes aspetos são compreendidos quando Markito revela que foi “obrigado a largar os estudos”. A agravante da “falta de emprego” motiva a personagem a optar pela vida do crime. A comédia é aqui utilizada para apontar problemas sociais e a luta de classes na sociedade cabo-verdiana.

A presença da crítica social na literatura das ilhas encontra-se em muitos autores como Germano Almeida, Mário Lúcio de Sousa e alguns claridosos que, ao possuírem cargos relacionados com a gestão pública, utilizavam as suas obras para apontar problemas sociais.

Na obra “A Caderneta” de Baltazar Lopes da Silva podemos ler a história de uma mulher que, por consequência de um episódio insólito, é obrigada pelas tropas coloniais a declarar-se prostituta e a cumprir os parâmetros impostos a quem possui esta profissão, sendo-lhe atribuída uma caderneta que é tida como o bilhete de identidade de quem exerce essa função.

Quando viram que havia um estrangeiro em minha casa, pensaram logo que eu lhes ia tirar fregueses... O Mano de Nha Pimpa e aquela gente de xungaria intrigaram-me no Comissariado. Foram dizer ao Sr. Administrador que eu era mulher de pouca-vergonha, e o resultado é que me puseram caderneta na mão. (Silva, 1986)

Devido à sua situação de pobreza, a mulher viu-se obrigada a receber em casa um ou outro cliente quando era mais nova, mas nega ter alguma vez exercido essa profissão. De novo, a comédia é utilizada, na literatura, para expor problemas do quotidiano.

Aqui a personagem principal não possui nome nem é caracterizada, uma tática usada por alguns autores claridosos para preservar a identidade e a imagem da mulher, ao contrário do que acontece no conto de Aurélio Gonçalves “As Virgens Loucas” que retrata três prostitutas, Nuna, Domingas e Betinha que para além de terem nome são largamente caracterizadas.

...era a única engraçada: mulata, de corpo ainda jovem, fisionomia delicada e - feição que se destacava contrastando com a tonalidade escura da pele - os olhos de pupila verde com um brilho de primitiva. (Gonçalves, 2000)

Nesta obra deparamo-nos com três prostitutas que, depois de uma tarde na praia da Mاتيota, lembram-se que não possuem petróleo no candeeiro e dirigem-se ao centro da cidade na expectativa de arranjar dinheiro para o mesmo. Após algumas peripécias conseguem o dinheiro, porém, ao chegarem à mercearia, o comerciante recusa-se a atendê-las, obrigando-as a passar a noite às escuras.

De novo, a comédia é utilizada para fazer crítica social e satirização. Este é o maior uso da comédia na literatura cabo-verdiana que, à semelhança da comédia popular crioula, é utilizada para fazer apreciações a respeito da sociedade.

Quer seja a bazofaria dos homens de Cabo Verde, quer seja a divisão social ou qualquer outra problemática, o riso é utilizado como ferramenta para satirizar estas herméticas na literatura.

É também importante apontar a apropriação da língua portuguesa que ocorre em Cabo Verde, dando origem a uma nova vertente da língua que não é semelhante à de Portugal ou à do Brasil, mas sim própria de Cabo Verde.

Eu não me sinto menos cabo-verdiano por falar 95% do tempo em português e por escrever somente em português. Acho que o português é uma língua tanto dos portugueses como nossa. Nós temos que escrever o português bem e usá-lo no sentido de fazer com que ele seja capaz de transmitir a nossa identidade. Não temos que escrever o português como os portugueses. Os portugueses dizem que não se deve dizer “mais grande”. Mas, “mais grande” muitas vezes traduz aquilo que a gente quer dizer. Outras vezes, diz-se que “tal fulano foi morto”, mas há muitos casos em que o fulano não foi morto, “foi matado”. O crioulo está cá para durar, não está em perigo. O que não devemos pôr em perigo é o português. (Germano Almeida citado por Gomes, 2018)

A comédia na música cabo-verdiana

Cabo Verde é conhecido pela sua música, forma de arte em que também se pode verificar o uso da comédia como instrumento de satirização.

A relação entre a música e a comédia em Cabo Verde vai muito além da presença de interlúdios musicais na comédia popular crioula. A comédia é como um instrumento utilizado pelos músicos para satirizar, fazer chacota e comentar as vivências de Cabo Verde.

Um exemplo de zombaria é a canção de Jaqueline Fortes “Dialogue”, em que a cantora usa a ironia para descrever um marido infiel como sendo o “marido exemplar”.

“(…)Tanbê N ti ta sofrê dor desse
situação

K’ese krize universal pa es tude e normal

Konde el ta txgá sê desculpa é sô trabói

Y mi tude konvenside ta spera-l
preokupod

El na se mundo na boa vida

Mi n ka ten ese problema nha maride e
izenplar

Kaza trabói, trabói kaza, el ka sabê vadiá
(…)”

Também estou a sofrer com a dor desta
situação

Com esta crise universal para eles tudo é
normal

Quando ele chega a sua desculpa é só o
trabalho

E eu toda convencida esperando-o toda
preocupada

Ele no seu mundo da boa vida

Eu não tenho este problema, o meu
marido é exemplar

Casa trabalho, trabalho casa, ele não sabe
vadiar

Assim como na comédia popular crioula, a temática da infidelidade é muito explorada na música cabo-verdiana. Vejamos o exemplo da canção de Grace Évora: “Ix dze nha fidju ka saime pamode le loiro de oi azul, ma mi nunca bo traime, nha bisavo tinha oi azul” (eles dizem que o meu filho não se parece comigo porque é loiro de olhos azuis, mas sei que nunca me traíste, pois, o meu bisavô tinha olhos azuis).

“Enquant ix prigosa ka morre

no k ta vive livre ness terra

que sabe k prigoso ou prigosa já senta ta
conta bo mãe”

Enquanto essas fofoqueiras não
morrerem

Não iremos viver livres nesta terra

Não sei que fofoqueiro ou fofoqueira foi
contar à tua mãe

Na famosa canção de Rui Last One “Djosa” deparamo-nos com a história de um casal de adolescentes que se vai encontrar às escondidas na Praia de *Jon D'ébra* e, por conta das más línguas, a mãe da menina descobre o acontecido. Como consequência, ela é expulsa de casa, o que leva o músico a criticar as vozes cuscas do Mindelo.

Mirri Lobo alcançou o pico da sua carreira com a canção “Encomenda de Terra” onde se proclamou *rusga k certeza*. Sendo um país marcado pela emigração, é tradição levar na mala encomendas para os emigrantes, sempre que se viaja para fora de Cabo Verde. Mirri Lobo, na canção, revela a realidade das rusgas (pessoas que vão para festas e eventos sem serem convidados) que, ao saberem da existência das encomendas, vão invadir a casa dos conhecidos.

Bom Criol é um tema de composição e interpretação de William Araújo, em 2013, que critica os emigrantes, identificando-lhes “mania da superioridade”, ao se recusarem a falar crioulo quando regressam a Cabo Verde de férias.

Em Santo Antão, o cantor Mikita fez carreira com este tipo de escárnio nas suas canções. César Lélis, o ator e comediante mais conhecido de Cabo Verde, gravou uma versão da canção “Criol t gosta d riola” que, numa espécie de stand up comedy, conta várias peripécias à volta dos *riolentos* e da fofoca.

De Santo Antão à Brava identificam-se várias canções que utilizam a comédia para satirizar. Os exemplos aqui apresentados são uma percentagem reduzida deste tipo de canções. A infidelidade, as más-línguas e a fanfarronice dos homens estão entre os temas mais explorados neste tipo de canções.

A Comédia em Cabo Verde após os anos 90

No início dos anos 90 identificam-se dois focos principais do teatro em Cabo Verde que vão influenciar toda a movimentação teatral do país. Falamos do Grupo de Teatro Juventude em Marcha e do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português.

O Grupo de Teatro Juventude em Marcha é, sem dúvida, o grupo de teatro cujo trabalho é mais conhecido em Cabo Verde. Fundado em 1984, ganhou uma enorme popularidade no início dos anos 90 e ficou conhecido principalmente pela produção de vários telefilmes que foram divulgados pela Televisão Nacional de Cabo Verde.

O trabalho do Grupo Juventude em Marcha caracteriza-se pela vertente cômica e moralista que tem como pano de fundo os costumes da ilha de Santo Antão. A utilização de personagens-tipo, o exagero e a comédia dos costumes estão na base do trabalho desta companhia. Várias outras companhias, principalmente na ilha de Santo Antão, acabam por copiar as linhas orientadoras do trabalho desta companhia.

A fundação do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo (GTCCPM), em 1993 por João Branco, pode ser considerada um ponto de viragem do teatro cabo-verdiano.

O Centro Cultural Português (CCP) do Mindelo promove há 17 edições o Curso de Iniciação Teatral, responsável pela formação de grande parte dos atores e atrizes de Cabo Verde. Várias turmas saídas do curso de formação teatral do CCP acabam por formar companhias de teatro dando novo fôlego à produção teatral do país.

Em 1995, por iniciativa do GTCCPM, surge o festival Mindelact que rapidamente se transforma no principal evento teatral de Cabo Verde e atualmente no mais importante acontecimento teatral de toda a África Lusófona. Em 25 anos de existência, o festival levou a Cabo Verde grupos provenientes de vários cantos do mundo tornando o país num ponto de encontro das artes cénicas a nível global.

Com o grande reconhecimento do trabalho do GTCCPM, e com o surgimento do Festival Mindelact e do Curso de Formação Teatral, o teatro em Cabo Verde ganha uma dimensão nunca vista. Nos últimos 25 anos fez-se mais teatro em Cabo Verde do que em toda a história do país. Segundo dados do Mindelact, só no Mindelo, uma cidade com cerca de 70 mil habitantes, existem atualmente dezanove grupos de teatro.

Com o surgimento do GTCCPM, o teatro, que era uma arte quase inexistente no final dos anos 80, dinamiza-se ao ponto de ser reconhecido como uma das artes com maior impacto na cultura cabo-verdiana.

Perante este panorama da evolução e face ao apogeu do teatro em Cabo Verde, surge a questão: Como é que se caracteriza a comédia que se tem feito em Cabo Verde nos últimos anos?

A Comédia em Cabo Verde na última década:

O teatro tem assumido um papel de destaque nas artes em Cabo Verde, sendo que grande parte das produções e das companhias são da cidade do Mindelo que é considerada a capital cultural do país²³. A ilha de São Vicente, por ter sido a última a ser povoada, acaba por ter na base da sua sociedade pessoas de origem cabo-verdiana, uma vez que o processo de criouliização já se havia iniciado na ilha de Santiago. E, devido à existência do Porto Grande, que permite que se recebam navios maiores, acaba por ser um ponto de encontro entre diferentes culturas. Estes fatores acabam por formar uma sociedade com uma mentalidade mais aberta, o que é um fator de atração para os artistas.

Séculos depois, encontra-se no Mindelo um foco de artistas, principalmente nas artes cénicas. O Porto Grande já não é uma atração. A concentração de companhias de teatro no Mindelo dá-se como consequência natural do Festival Mindelact e do Curso de Iniciação Teatral.

Para compreendermos melhor as tendências da comédia que se faz em Cabo Verde atualmente, vamos centrar-nos nas produções teatrais realizadas nesta ilha nos últimos dez anos. Da análise destes espetáculos é possível identificar três tipos de técnicas distintas. Serão apresentadas, em seguida, com exemplos destes espetáculos.

Técnica do *Clown*

Claudio Thebas em “O Livo do Palhaço” de 2005 considera que “O palhaço não interpreta uma personagem; ele usa seu corpo e alma para dar vida a alguém que já existe dentro dele”

O palhaço sempre vive o presente em conexão com tudo o que acontece ao seu redor e procura soluções criativas para os problemas diários muitas vezes repetitivos da vida humana. Ele não age simplesmente, saboreia cada movimento, cada gesto e tudo relacionado à autenticidade alcançada pelo contato com sua essência. Portanto, ele está sempre aberto a soluções inovadoras para os

²³ Mindelo foi considerada Capital Lusófona da Cultura em 2000 pela Uccla

problemas que enfrenta. Essa atitude causa estranheza e pode gerar humor, surpresa e espanto. (da Silveira, de Brito, Mendonça, & Joaquim, 2016)

Não se consegue afirmar com precisão o exato momento em que a técnica do clown começou a ser utilizada em Cabo Verde. Porém, vários registos de montagem de espetáculos do Centro Cultural Português ajudam a compreender a popularidade desta técnica, já que esta companhia foi uma das principais a dinamizar o teatro nas ilhas.

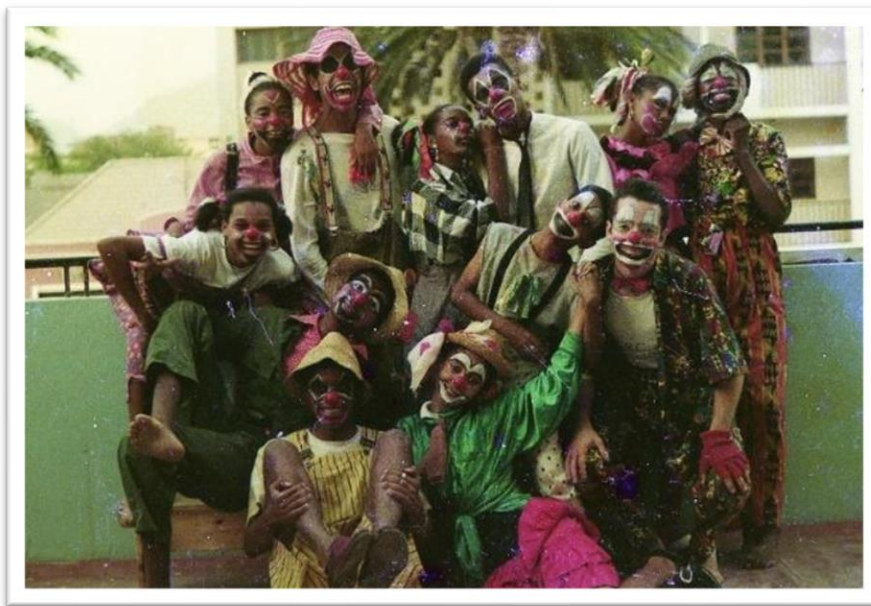


Figura 2 - *Estátua e etc*, GTCCPM (1994), Arquivo GTCCPM

O espetáculo “A Estátua e etc.” foi o primeiro espetáculo de clown produzido por esta companhia em 1994, seguindo-se o espetáculo “Chico” no mesmo ano. “Mal d’Amor” estreia em 1996 e “*Clown Creolus Dae*” em 1999. O espetáculo “Clown Creolus Dae” foi remontado e esteve em cartaz em 2018 na Cidade do Mindelo.

A técnica é transmitida como parte integral do curso de iniciação teatral que é ministrado no Centro Cultural do Mindelo. Isso explica o porquê de, nos últimos 10 anos, encontrarmos vários espetáculos que utilizam essa linguagem.

A Trupe Para Moss, uma companhia resultante do 14º Curso de Iniciação Teatral do Centro Cultural Português, estreou em 2013 o espetáculo “Clown City”. O espetáculo foi uma homenagem ao palhaço de rua Enano, espanhol que reside em Portugal, que anualmente participa do Festival Mindelact.

Esta mesma companhia voltou a montar um espetáculo com esta linguagem em 2017, “Luz já bai”. Ao contrário do sucedido com “*Clown City*”, que era um espetáculo praticamente mudo montado através de improvisações, em “Luz Já Bai” utiliza-se a palavra e o espetáculo surge dum texto previamente definido.

Em 2017, a Oficina Ganga, que é uma oficina de teatro para adolescentes que é ministrada na ALAIM (Academia de Artes Integradas do Mindelo), apresentou o espetáculo “Gangalhaços”, fruto das aulas de *clown* com a atriz e socióloga Patrícia Silva. É de destacar também aqui a presença do GTCCPM, uma vez que a mentora da Oficina Ganga e encenadora do espetáculo frequentou ali o curso de iniciação teatral.



Figura 3 - Gangalhaços, Oficina Ganga (2017)

Outra companhia que montou espetáculos utilizando esta técnica foi a Cia. 50 Pessoa, uma companhia bastante recente, fundada em 2014, cujos membros são provenientes de várias turmas do curso de iniciação teatral. Em 2018, esta companhia montou o espetáculo “Sex and the Clowns” que esteve em cartaz na ALAIM por uma curta temporada.

“*Stand-up comedy* é uma recriação extraordinária das experiências humanas no palco de uma forma bem-humorada.”²⁴ O ator “se coloca em frente ao público com o seu microfone e começa a contar uma sucessão de histórias engraçadas, piadas diretas ou curtas e anedotas, que geralmente são chamados bits, a fim de provocar o riso”. (Filani 2015)²⁵

Stand Up Comedy começa nos Estados Unidos no final do século XIX e tem as suas raízes nas tradições de entretenimento de variedades como o Vaudeville. Na década de 60, distancia-se dos shows de variedade e populariza-se com a criação dos clubes de comédia.

Em Cabo Verde, *stand up comedy* passou a ser uma prática comum após a estreia em 2012 de um espetáculo de *stand up* organizado pela turma do 14º curso de iniciação teatral do Centro Cultural Português, turma que mais tarde formaria a Trupe Pará Moss. Mais uma vez, o Centro Cultural Português como instituição que promove o ensino do teatro exerce aqui a função de inserir novas linguagens na realidade cabo-verdiana. O tipo de performance apresentada inspira-se em companhias brasileiras como a Terça Insana, em que os atores criam personagens e estas personagens contam a suas histórias na primeira pessoa.

Depois da apresentação desse exercício cénico, o *stand up comedy* popularizou-se. Os atores, após terminarem o curso de iniciação teatral, continuaram a fazer shows de *stand up* em bares, cafés, auditórios e nas redes sociais. A primeira companhia a seguir os passos da Trupe Pará Moss foi a Cia. 50 Pessoa que, em 2015, apresentou o seu próprio show de *stand up comedy* onde participaram vários atores e cada um apresentava, individualmente, um texto de dez minutos.

Na Cidade da Praia, começou a fazer-se *stand up comedy* em 2017. Um grande impulsionador dos shows de *stand up comedy* foi o comediante Enrique Alinho, que regressou a Cabo Verde depois de uma temporada nos Estados Unidos e

²⁴ (Raheem, 2018, pp. 41 - 42)

²⁵ (Raheem, 2018, p. 42)

que aborda o *stand up comedy* de forma diferente: em vez de construir uma personagem, o foco principal do texto é a vida do próprio ator.



Figura 4 - Stand Up Comedy, Trupe Pará Moss

Os espetáculos de *stand up comedy* são uma prática bastante comum em Cabo Verde, com a emergência de novos comediantes, principalmente nas redes sociais. As lives no Instagram ou nos canais de Youtube são as preferidas por estes artistas cujo trabalho é muito apreciado principalmente pelas camadas mais jovens. Espetáculos de *stand up comedy* continuam a esgotar salas mas o seu sucesso fica atrás da comédia popular que continua a ser a escolha de referência dos habitantes das ilhas de Cabo Verde. Apesar do sucesso do *stand up*, são poucos os artistas que se dedicam unicamente a esta prática.

A comédia popular é o género mais apreciado no teatro em Cabo Verde, sendo estes os espetáculos que ficam mais tempo em cena e cujas bilheteiras esgotam mais rapidamente. O melhor exemplo disso são espetáculos como “As Mindelenses” e “Rua d’Boné” que, num ano, foram apresentados mais de vinte vezes só na Cidade do Mindelo.

Dada a realidade desta cidade, os espetáculos não ficam muito tempo em cartaz.

(...) o interesse tem sido crescente, principalmente da camada jovem. Tem mais a ver com questões de mercado. Se quisermos comparar a situação de Maputo/Moçambique, por exemplo, onde existem vários grupos profissionais, que se sustentam com receitas de bilheteira, com a do Mindelo/Cabo Verde, basta comparar as populações das duas cidades: Mindelo tem 50 mil habitantes, Maputo tem vários milhões. Em termos proporcionais, pode-se especular que a diferença em valores percentuais entre o número de pessoas que vai ao teatro não diferirá muito de um caso para o outro. Um grande sucesso de público em Maputo corresponde a vários meses em cartaz, no Mindelo, são cinco ou seis atuações da mesma peça (...) (Branco, 2010)

As comédias populares são os maiores êxitos no que à bilheteira diz respeito. E a sua popularidade dá-se também pelo facto de ser uma prática enraizada na história da população que já tem uma inclinação para o cómico.

Na última década, podemos apontar três produções do género e analisaremos dois destes espetáculos.

“As Mindelenses” estreou em 2012 como exercício final do 14^a Curso de Iniciação Teatral do Mindelo e baseado no universo de Nelson Rodrigues. Apresenta a história de dez mulheres, uma de cada bairro do Mindelo. Cada cena tem um título e apresenta a história de uma das mulheres. Entre as cenas, surge um narrador que faz a introdução da situação. Exemplos dos nomes das cenas seriam “A Perigosa de Ribeira Bote” ou “A Invejosa de Fonte Inês”.



Figura 5 - As Mindelenses (2012) Trupe Para Moss

“Rua d’Boné” foi o espetáculo que marcou o nascimento da Cia. 50 Pessoa. Estreou em 2014 e teve a bilheteria esgotada em todas as trinta apresentações. Tal como n’“As Mindelenses”, o espetáculo inicia-se com um número musical inspirado pelos espetáculos da Broadway. Nesta peça, todas as personagens residem no mesmo bairro e é aí que se desenrola toda a narrativa. No final, descobre-se que a história se passa num hospital psiquiátrico e que todas as personagens são pacientes lá internados.

Estes dois espetáculos mostram a inovação na forma de abordar a estrutura da comédia popular, dando cada vez mais abertura a novas experimentações e à possibilidade de definição de um novo formato. É apresentada em seguida uma tabela comparando as características da comédia popular que se faz atualmente com a que era habitual no início dos anos 20.

Comédia Popular nos anos 20	Comédia Popular atualmente
Provocatória e maliciosa	Provocatória
Composta por sketches diferenciados.	Conjunto de cenas que criam uma narrativa
Interlúdios musicais e palco para experiências com novas composições	Os interlúdios musicais limitam-se muitas vezes a um número de abertura no espetáculo. Composições da autoria de artistas conhecidos.
Forte crítica social	Forte crítica social
Seleção baseada na qualidade por parte dos teatros.	Não existe censura.
Cenários e encenações simples	Cenários minimalistas. Qualidade nas encenações. Estética bem trabalhada.
Feita por não atores	Feita por atores com formação
Limita-se aos temas locais	Temas locais e internacionais
Uso de linguagem calão	Linguagem cuidada

Mesmo com a evolução da comédia popular, continua-se a fazer uma forte crítica social e a representar-se o quotidiano das gentes das ilhas no teatro.

A Comédia Popular Crioula como Hibridismo

A necessidade de um teatro a que se possa chamar cabo-verdiano é uma preocupação que aflige a comunidade artística. João Paulo Brito, num artigo publicado na revista Mindelact intitulado “O que é o Teatro Cabo-Verdiano?”, levanta estas preocupações e conclui que “há uma respiração, um ritmo, uma forma de fazer as coisas e de encarar o mundo cabo-verdianos que é impresso em cada espetáculo.” (Brito J. P., 2005, p. 23)

Esta procura de identidade também se faz presente na análise da comédia popular crioula. Uma observação desta comédia de origem cabo-verdiana a partir da semiologia do hibridismo pode ajudar na sua compreensão.

É inerente à comédia popular crioula uma confluência de gêneros - dança, música e teatro. Em certos momentos na narrativa dá-se a substituição de um momento dramático por uma dança ou por uma vocalização.

A natureza híbrida da comédia crioula estende-se para além da conjugação de diferentes linguagens e relaciona-se com o próprio exórdio do género teatral. A comédia popular crioula tem na sua origem a revista portuguesa que, ao chegar a Cabo Verde, foi apropriada, dando origem a uma nova linguagem.

Antropofagia tem origem nas tribos nativas brasileiras e nos rituais antropofágicos que trazem uma ideia de apropriação do outro, “comer” o inimigo para dele se abastar. A assimilação do outro para através disso usufruir das suas virtudes. Os modernistas, ao valorizarem este conceito, criam o conceito de Antropofagia no sentido da absorção da arte.²⁶

A antropofagia refere-se às cerimónias realizadas pelos nativos brasileiros em que se comia a carne dos inimigos como forma de apropriação das suas qualidades. Os indígenas acreditavam que, ao consumirem a carne do inimigo, passariam a possuir a sua força, beleza e inteligência. Apesar de pertencerem a tribos diferentes, reconheciam no outro qualidades apreciáveis e dignas de serem aproveitadas. Oswald de Andrade traz esse conceito para a arte de forma a descrever o processo de apropriação de uma obra e a partir dela se criar algo

²⁶ (Goudel, 2019)

que possa ser reconhecido como brasileiro. O objeto é consumido e torna-se parte integrante daquele que o consome. Este conceito visa explicar o processo de assimilação que engloba a arte de vanguarda brasileira. Um exemplo desta antropofagia cultural é o funk brasileiro que nasce da importação do funk americano e que se transforma em algo completamente distinto ao ser assimilado pelos ritmos brasileiros.

O termo pode ser emprestado para descrever também o processo de surgimento da comédia popular crioula que, apesar de não estar relacionada com a cultura brasileira, processa-se de forma similar, uma vez que se dá um cruzamento cultural onde a revista portuguesa é confrontada com a cultura do país. Desse cruzamento nasce um espetáculo de natureza única, que contém traços socioculturais próprios de Cabo Verde.

No artigo “Mestiçagem intercultural como obra de arte total”, Cláudia Madeira²⁷ apresenta duas pinturas: *L’Arc-en-ciel* e *La pluie*, que são fruto do trabalho de artistas indígenas a partir de peças que lhes chegaram com a exportação da arte europeia renascentista. Estas peças indígenas com traços europeus são consideradas como arte mestiça.

Da mesma forma a comédia popular crioula pode ser considerada uma expressão de arte mestiça pois totaliza elementos que recebe nos distintos universos em que se desenvolve²⁸. Surge como uma expressão cultural e como resposta política ao impacto do colonialismo europeu.

A arte mestiça surge nos espaços coloniais e resulta da fusão de elementos de natureza distintas²⁹. Desta forma a comédia crioula é considerada híbrida por conjugar elementos interdisciplinares e pode ser referenciada como uma expressão da arte mestiça pois surge da conjugação de elementos que têm origem em culturas distintas.

²⁷ (Madeira, 2006, p. 911)

²⁸ (Madeira, 2006, pp. 911-912)

²⁹ (Madeira, 2006, p. 912)

Projeto Cénico “Once Upon a Time in Ribeira Bote”

Enquadramento

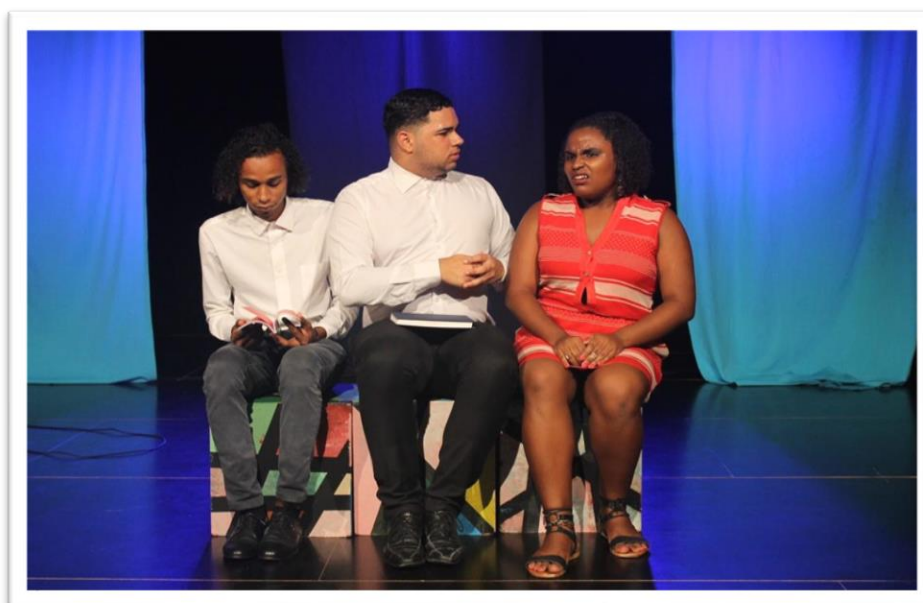
O espetáculo “Once Upon a Time in Ribeira Bote” surge no âmbito do trabalho realizado pela Companhia de Teatro 50 Pessoa que, desde a sua fundação em 2014, tem explorado linguagens cómicas nos seus espetáculos.

A fundação da Cia. 50 Pessoa é marcada pela estreia do espetáculo “Rua de Boné”, que é a primeira tentativa desta companhia de resgatar a tradição da comédia popular crioula. Este espetáculo, desde a fundação da companhia até à data, continua a ser o espetáculo mais apresentado na cidade do Mindelo.

A opção de privilegiar textos originais que refletem de alguma forma a realidade da cidade acaba por ser um de fatores que contribuiu para que esta companhia conseguisse ser um dos grupos teatrais mais mediáticos de Cabo Verde.

Com um total de 13 produções em 6 anos de existência, participações em festivais internacionais no Brasil, Portugal e Macau e sendo a companhia produtora do festival Mindel Art Fest a Cia. 50 Pessoa é considerada uma das companhias mais ativas em Cabo Verde.

O espetáculo estreou no dia 13 de Novembro de 2020 na 26ª edição do Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact, que é considerado o maior festival de teatro de Cabo Verde e de toda a África Lusófona.



*Figura 6 - Rua de Boné (2014)
50 Pessoa*

Metodologia

Como é comum na comédia popular crioula, o processo dramatúrgico de “Once Upon a Time in Ribeira Bote” partiu da observação do quotidiano. O bairro da Ribeira Bote, devido a sua riqueza cultural, por ser palco de uma das maiores manifestações culturais de Cabo Verde, os mandingas, e pelo contributo histórico das suas gentes na luta pela independência de Cabo Verde foi escolhido como campo de trabalho para a realização desta pesquisa.

Para a construção da dramaturgia do espetáculo a metodologia de trabalho adotada foi a pesquisa qualitativa. Foram realizadas entrevistas não estruturadas, extensivas e desenvolvida uma análise documental em bibliografia existente sobre o tema.

Esta forma de recolha e análise de dados possibilitou um contacto mais direto com a realidade do bairro e proporcionou a observação da ação quotidiana. Num primeiro momento foi formulado um plano de pesquisa e durante a pesquisa os *inputs* recebidos foram registados metodicamente.

Foi feita uma observação assistemática que consistia em recolher fatos sem que fossem usados meios técnicos especiais e sem que se ter determinado de antemão quais os aspetos relevantes que seriam observados.

A observação foi não-participante uma vez que tomei contacto com a comunidade estudada, mas sem me integrar nesta. Apesar desse carácter de exterioridade, foi feita uma observação de forma consciente, conseguindo assim obter análises fiáveis e de boa qualidade. As observações foram feitas no ambiente real, sendo os dados registados à medida que ocorriam.

A análise documental consistiu na pesquisa realizada em jornais e a visualização de entrevistas e reportagens.

O levantamento popular, de 23 de setembro de 1974, que sucedeu no bairro da Ribeira Bote na Cidade do Mindelo e que culminou na expulsão das tropas coloniais portuguesas do bairro e na criação da primeira zona libertada de Cabo Verde, serve como ponto de partida para a conceção da dramaturgia do espetáculo.

Os acontecimentos da noite de 23 de setembro foram motivados pela insatisfação da população do bairro da Ribeira Bote face ao comportamento das tropas coloniais portuguesas que estavam de passagem pela cidade do Mindelo vindas da Guiné-Bissau. Vivía-se um momento de grande tensão nas colónias devido à Guerra Colonial e a vontade de se declarar a independência após os acontecimentos de 25 de Abril. A tensão social só veio a aumentar com a presença das tropas portuguesas no Mindelo após a guerra.

Havia muitos portugueses nessa altura vindos da Guiné-Bissau e de regresso para Portugal. Como tinham perdido a guerra, estavam a fazer muitos abusos por toda a cidade, apalpavam as senhoras, batiam nas pessoas... Sabendo da existência da zona libertada, um grupo de militares resolveu invadir a zona de Ribeira Bote. Tínhamos um membro do comité do bairro, o Paraquedas, que trabalhava na estiva, ao ficar a saber da invasão que estava programada para o dia 23 veio nos avisar a tempo de nos prepararmos (Brito J. , 2017)

O Chefe de Zona, que é uma espécie de líder do bairro, ao saber da invasão programada para o dia 23, contacta os moradores do bairro e num esforço conjunto todos se preparam para o levantamento.

Como conta Jorge Brito, o chefe de zona na altura, foram quebrados todos os candeeiros do bairro. Desta forma, quando as tropas chegassem encontrariam tudo escuro, pois os moradores conhecendo o bairro poderiam movimentar-se na escuridão com mais facilidade. Foram arrastados pedras e tambores de forma a barricar as entradas do bairro, impedindo a entrada dos carros dos militares.

Toy (como é conhecido no bairro) recorda-se que as mulheres, crianças e até as pessoas mais velhas do bairro ajudaram a carregar as pedras que serviram para

fechar as entradas do bairro. Após várias tentativas, os militares conseguiram entrar na Ribeira Bote pelo lado da Ribeirinha.

Havia um sapateiro no bairro que era bom a preparar *cocktail molotov* e abasteceu o bairro de munições. Manuel da Cruz, o primeiro a atacar com o *cocktail molotov*, conta que na altura os moradores não tinham medo pois estavam decididos a tomar a independência e era necessário mostrar a sua insatisfação com a presença das tropas coloniais em Cabo Verde.

Djobla, um dos participantes do levantamento popular, que foi um dos entrevistados na fase da pesquisa para a dramaturgia do espetáculo, acredita que o comportamento dos militares foi motivado pela frustração causada pela guerra colonial. Refere ainda que os militares, ao serem surpreendidos com rajadas do cocktail explosivo, dispararam contra as paredes do edifício onde estavam os moradores do bairro, mas sem intenção de matar. Não houve nenhum morto durante o conflito entre os populares e as tropas coloniais.

As tropas coloniais, por estarem em desvantagem, pois os moradores conheciam o bairro e estavam organizados, foram obrigados a fugir. No dia seguinte, os membros do PAIGC foram envolvidos para amenizar a situação. Uma conferência da ONU estava a decorrer, na altura, na ilha do Sal. Os cartuchos das balas disparadas pelos coloniais foram colocados num envelope e enviados para a Ilha do Sal, de forma a mostrar que o bairro tinha sido atacado pelas tropas portuguesas. De certa forma, o levantamento popular contribuiu para acelerar o processo de independência de Cabo Verde que foi proclamado no dia 5 de julho de 1975.

Apesar da importância do 23 de setembro para o bairro da Ribeira Bote e para a independência de Cabo Verde, o único reconhecimento da data é feito pelas próprias pessoas da Ribeira Bote que anualmente organizam o Morna Jazz, um festival de música que decorre no bairro durante o mês de setembro que ficou conhecido como o Mês da Ribeira Bote pelos seus habitantes. É neste contexto que surge a necessidade de levar à cena os acontecimentos do 23 de setembro de forma a preservar a história do bairro.

Dramaturgia: Contexto Linguístico

Outro parâmetro que foi preciso ter em conta na concepção dramática da peça foi o contexto linguístico. A composição étnica fruto do processo de povoamento das ilhas de Cabo Verde, elucida a razão de termos no país duas línguas, o português e o crioulo cabo-verdiano.

O português é a língua oficial de Cabo Verde, sendo a língua utilizada no ensino, na escrita, na comunicação social e em qualquer situação que exija alguma formalidade. Já o crioulo é a língua utilizada no quotidiano e pela população para comunicar entre si: esta é tida como uma língua-mãe. A primeira língua que um cabo-verdiano aprende é o crioulo e mais tarde o português (na maior parte dos casos, quando começa a frequentar a escola).

O português foi introduzido em Cabo Verde pelos colonos portugueses. O crioulo surge do contacto da língua portuguesa com os diferentes dialetos das pessoas escravizadas trazidas da costa africana que falavam de forma díspar, pois eram pertencentes a tribos distintas, nomeadamente Jalofos, Bambaras, Lebus, Tucurores, Fulas, Mandingas e Bijagós, da África Ocidental, entre outros.

O crioulo cabo-verdiano é um dos símbolos máximos da identidade cultural do país. O seu estudo é de imensa relevância para a compreensão do fenómeno da criouliização, por ser um crioulo mais antigo, por ser o crioulo com base portuguesa mais falado e por estar em vias de se tornar uma língua oficial.

A condição de insularidade de Cabo Verde e as pequenas dimensões das ilhas levaram ao surgimento de diferentes variantes do crioulo.

Essas variantes podem ser reunidas em duas grandes variedades. Temos as variantes de Sotavento a Sul, que engloba as ilhas de Maio, Santiago, Fogo e Brava. E as de Barlavento, a Norte, que engloba as ilhas de Santo Antão, São Vicente, São Nicolau, Sal e Boa Vista. Entretanto as autoridades linguísticas em Cabo Verde consideram o crioulo como uma língua única, e não como línguas diferentes, mesmo tendo consciência dessas variantes nas nove ilhas de Cabo Verde. (Fortes A. , 2015, p. 15)

As primeiras ilhas povoadas tiveram no seu núcleo original um grande número de pessoas escravizadas, enquanto as últimas foram povoadas por homens

livres. Santiago, Fogo, São Nicolau e Santo Antão foram as únicas ilhas a receber pessoas escravizadas provenientes do continente africano, por essa razão possuem características linguísticas mais conservadoras e mais distintas.³⁰

Por outro lado, as variantes de crioulo com maior número de falantes são as provenientes das ilhas de Santiago e de São Vicente pois estas possuem o maior número de habitantes, o que torna estas vertentes mais importantes do ponto de vista social.

Esta diglossia está presente em todos os contextos sociais e históricos do país. A língua crioula foi utilizada também como um meio de luta pela independência do país. Em Cabo Verde, a luta pela independência não foi feita através de uma luta armada: a escrita e a língua desempenharam este papel. Movimentos linguísticos como a Claridade opunham-se ao colonialismo português, escrevendo sobre as realidades das gentes das lhas e utilizando a língua crioula nas suas composições escritas, defendendo a identidade do povo das ilhas. Dá-se uma apropriação da língua, tornando-a num português de Cabo Verde.

“Triste descamba o sol na curva do
horizonte

nas vagas mergulhando a luminosa
frente.

Como a terra fica triste

quando o sol se esconde além!

Assim minha alma entristece

quando me deixas, meu bem!

Dos montes vem tombando a sombra, e
os passarinhos

ao tépido conchego acolhem-se dos
ninhos.

Há na noite mais cerrada

sempre uma réstia de luz:

no auge da mor amargura

sempre a esperança transluz.

E de volta da monda ou da fonte,
ligeiras

mornas passam cantando as crioulas
trigueiras.” (Cardoso, 1997, p. 293)

No poema de Pedro Cardoso, podemos observar que, apesar de escrever em português, utiliza várias expressões em crioulo, o que nos permite supor que o

³⁰ (Fortes A. , 2015, pp. 11 -12)

autor pretendia mostrar a identidade própria de Cabo Verde através dos seus textos, mesmo que na altura em que o poema foi publicado pela primeira vez não existisse um acordo ortográfico que regulasse a forma correta de se escrever em crioulo.

O foco desta pesquisa não é a estruturação linguística de Cabo Verde, mas num espetáculo desta natureza não se poderia deixar de fazer uma referência a esta estruturação linguística para melhor se compreenderem as decisões artísticas.

Optou-se então pela utilização das duas línguas no espetáculo. A utilização do português pelas tropas coloniais que querem manter o status quo, contrastando com a utilização do crioulo pelos habitantes da Ribeira Bote que se revoltam contra o império colonial.

Para elucidar as diferentes variantes do crioulo são colocadas no espetáculo 4 variantes do crioulo cabo-verdiano. Assim, foram convidados a integrar o elenco atores oriundos de Santo Antão, São Nicolau e Sal, juntamente com os atores de São Vicente que, pelo facto da ação se passar nesta ilha, formam o núcleo base do elenco.

A opção de ter os acontecimentos de 23 de setembro como base para a montagem do exercício cénico dá-nos o contexto histórico e social da narrativa e situa a ação no tempo. No que se refere ao espaço físico da ação, esta é situada no bairro da Ribeira Bote e do posicionamento da narrativa no tempo e no espaço surge o nome do espetáculo “Once Upon a Time in Ribeira Bote” (Era uma vez na Ribeira Bote).

O bairro da Ribeira Bote fica localizado entre o centro da Cidade do Mindelo e as zonas mais periféricas, entre os bairros de Bela Vista, Fonte Felipe e Ribeirinha, na ilha de São Vicente no arquipélago de Cabo Verde.

A ilha de São Vicente tem uma extensão não muito grande com 227km² medindo 24 km de leste a oeste e 16 km de norte a sul, sendo que a maior parte da população reside na capital do município que além da cidade do Mindelo é composta por 2 aldeias piscatórias.

Segundo dados do INE relativos a 1970, a população da ilha rondava os 31578 habitantes com uma densidade populacional (hab/Km²) de 90,8, sendo que em 2015 a densidade populacional era de 100,1 hab/Km². O agregado familiar, em média, rondava os 4,8 indivíduos em 1970 e diminuiu para 4 em 2015. A percentagem da população que vivia abaixo do limiar da pobreza era de 49% em contraste com o censo de 2007 que aponta uma percentagem de 26,6%.

Da realização de entrevistas exploratórias e levantamento de informação junto de pessoas mais velhas do bairro que pudessem ajudar a caracterizar Ribeira Bote no ano de 1974, foi possível perceber que o bairro não sofreu alterações muito significativas a nível de urbanização nos últimos 46 anos. As ruas, praças e largos continuam a ser os mesmos.

Montar um espetáculo sobre a Ribeira Bote e limitar a narrativa aos acontecimentos do 23 de setembro seria uma abordagem insuficiente da história do bairro. Na análise de conteúdo das entrevistas realizadas aos habitantes da zona libertada, foi possível fazer o levantamento de várias histórias que foram trabalhadas na conceção dramática do espetáculo.

Pessoas como Liz Cabel, Ninaja e Cacoï, habitantes da Ribeira Bote e conhecidos em toda a ilha e que inspiraram até algumas obras tinham de ser referenciadas no espetáculo daí a inclusão da composição de Cacoï “*Grogue tite bem caba*” que fala destas três personalidades do bairro.



Figura 7 - Cacoï e Ninaja, foto de Jean-Pierre Tailpied

A figura do chefe de zona, que era encarado como a autoridade máxima do bairro, a existência de uma lista de caloteiros que era lida pelos donos dos comércios em praça pública, a carência de saneamento básico que obrigava as pessoas a ir despejar latas na calada da noite na antiga torrada (uma área de terra batida onde mais tarde construíram as instalações da Copa, SA), as próprias chuvas que devido à inexistência de um sistema de drenagem das águas da chuva faziam uma ribeira na parte baixa do bairro onde era possível navegar com um pequeno bote (daí o nome Ribeira Bote), entre outras histórias do bairro, foram transformadas em cenas do espetáculo, bem como várias situações sociais como a prostituição, o alcoolismo, assaltos e a infidelidade das mulheres dos emigrantes, que por hábito já são tratados pela comédia crioula.

O evento cultural que mais dinamiza o bairro da Ribeira Bote é o Carnaval. A ilha de São Vicente é conhecida pelo seu Carnaval que chega a ser comparado a uma versão mais pequena do Carnaval do Brasil.

J'a'm conchia São Vicente

Na sê ligria na sê sabura

Ma 'm ca pud fazê ideia

S'na carnaval era mas sab

Nô ten un fistinha mas sossegod

Ca bô exitá bô podê entrá

Coque e bafa ca ta faltá

Hôje é dia di carnaval

São Vicente é um brasilin

Chei di ligria chei di cor

Ness três dia di loucura

Ca ten guerra ê carnaval

Ness morabeza sen igual

São Vicente é um brasilin

Chei di ligria chei di cor

Ness três dia di loucura

Ca ten guerra ê carnaval

Ness morabeza sen igual³¹

Tido como “um espetáculo ritualístico que funde ações e gestos elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica” (Soerensen, 2017, p. 319), o Carnaval caracteriza-se pela quebra de barreiras sociais e hierárquicas num ajuntamento de pessoas que forma um corpo único. No Carnaval o marginal e o periférico são privilegiados e o espetáculo quebra as barreiras ideológicas, de idade e de sexo representando a liberdade numa forma flexível de visão artística³².

O Carnaval não se distingue apenas da vida quotidiana promove também a suspensão de valores, normas, tabus religiosos e políticos.

O Carnaval em São Vicente estende-se para além dos 3 dias de desfile que culminam com a Quarta-Feira de Cinzas. Os preparativos do Carnaval começam meses antes com a revelação dos enredos pelos grupos carnavalescos, mas a festa só inicia com os desfiles dos mandingas no primeiro domingo após o dia de Reis, celebrado a 6 de janeiro.

³¹ “São Vicente é um Brasilin”, composição de Pedro Rodrigues para a cantora Cesária Évora

³² (Soerensen, 2017, pp. 320 - 322)

Segundo a obra “O Carnaval do Mindelo. Formas de reinvenção da festa e da sociedade - representações mentais e materiais da cultura mindelense” (Rodrigues, 2011) a origem da manifestação Mandinga, no Carnaval de S. Vicente, data de 1940 e deve-se à passagem de um grupo de guineenses pelo Mindelo, rumo a Portugal, para participar na Exposição do Mundo Português, organizada pelo governo de António Salazar, que incluiu pavilhões temáticos, relacionados com a história de Portugal, atividades económicas, cultura, regiões e territórios ultramarinos.

Este grupo, de passagem pelo Porto Grande na Cidade do Mindelo, organizou uma apresentação pública no antigo *Sokol* onde executaram uma “dança de caça”, que ficou na memória dos são vicentinos, que passaram a imitá-los no Carnaval. E como os mandingas eram o povo mais conhecido da Guiné-Portuguesa, o nome terá ficado.

Desde então, os mandingas são responsáveis pela inauguração do ciclo do Carnaval, que começa com os primeiros desfiles dos mandingas, no primeiro domingo após o dia de Reis e os desfiles repetem-se durante todos os domingos até à semana de Carnaval. Vários bairros organizam desfiles de mandingas, mas é o bairro da Ribeira Bote que tem o grupo mais popular e que aglomera uma maior percentagem da população.



Figura 8 - Mandingas da Ribeira Bote, Fotografia Photo Gira

E por acaso quem inventou Mandingas da Ribeira Bote, independentemente dos Mandingas de antigamente, digo com alta voz que foi o Paulo Block. Éramos quatro colegas, ele chegou a nós e disse: ‘que tal inventarmos Mandingas da Ribeira Bote, porque existe Mandingas de Espia, Mandinga de Fonte Filipe e não existe Mandinga de Ribeira Bote!’. Eu disse que aceitava, pois não tenho vergonha, e resolvemos vestir-nos juntamente com algumas crianças. As pessoas troçaram, mas não havia muita gente. Saímos somente na nossa zona. Depois fomos apanhando o ritmo. As pessoas começaram a sair connosco e neste momento temos essa dimensão do povo que arrastamos. (Brito N. C., 2018)

Os desfiles de mandinga partem da Ribeira Bote onde se faz a concentração da população e depois o povo percorre toda a cidade seguindo os mandingas e o desfile regressa à zona libertada onde se dá o encerramento.

Nos dias de Carnaval, a festa encontra-se dividida da seguinte forma: na sexta-feira e no sábado ocorrem os desfiles dos agrupamentos escolares do ensino básico e pré-primária. No domingo, faz-se o desfile dos grupos de animação provenientes dos mais diversos bairros da cidade: estes são elegíveis ao prémio Cacoí, financiado pelo Ministério da Cultura e das Indústrias Criativas. Na segunda-feira, no período da tarde, realizam-se os desfiles das escolas secundárias e à noite dá-se o desfile da Escola de Samba Tropical, que é a única escola de samba do Mindelo que desfila à noite e que não concorre aos prémios oficiais. Na terça-feira dá-se o desfile das escolas oficiais que concorrem aos diferentes prémios, como o melhor carro alegórico, melhor música, rainha de bateria, melhor batucada ou primeiro lugar no Carnaval. Na Quarta-Feira de Cinzas são divulgados os prémios do Carnaval. A festa termina no domingo seguinte com o último desfile de mandinga, que é conhecido como o enterro do Carnaval, onde os mandingas desfilam com um caixão que no final do desfile é colocado no mar numa cerimónia única no Mindelo.

O espetáculo “Once Upon a Time ne Ribeira Bote” começa com uma grande confusão num desfile de mandingas que é apaziguado pelas tropas, que é um acontecimento recorrente em desfiles de mandinga, e o espetáculo termina com outro desfile de mandinga, culminando na revelação da personagem do mandinga.

Opções de Encenação

Uma estrutura quase brechtiana

No prefácio de “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny” (1929), Brecht aponta 18 diferenças entre a forma dramática e o novo estilo, denominado por ele e por Piscator de estilo épico de representação.

Da mesma forma poder-se-ia indicar as diferenças entre o teatro épico de Brecht e a comédia popular crioula, mas são os pontos congruentes entre o espetáculo “Once Upon a Time in Ribeira Bote” e o estilo épico que serão aqui apontados.

De partida salienta-se que no espetáculo não é presente o uso de cartazes e projeções tão comuns nas obras de Piscator mas encontramos no mesmo a quebra da quarta parede. No teatro brechtiano temos a presença de um coro que conversa e discursa ideias com o público, no exercício prático isto é feito pela personagem do narrador que além de servir de ponto de ligação entre as cenas tem o papel de comentar a ação.

A postura crítica em relação à sociedade é análoga no teatro épico e na comédia popular crioula bem como diversos graus de sátira política.

Ao contrário do que acontece na obra épica a comédia popular crioula não há distanciamento e nem estranhamento por parte dos espectadores, pois as situações apresentadas em cena têm origem no quotidiano. A identificação com os personagens não existe na obra épica, mas é comum neste exercício cênico.

Outra grande diferença entre “Once Upon a Time in Ribeira Bote” e a estrutura brechtiana é o facto da não existência de um encadeamento linear da ação no teatro épico enquanto nesta comédia a ação desenrola-se de forma linear, sem dar lugar a mistura do presente com o passado.

Desde as peças de Brecht e das experimentações de Piscator o teatro realista adotou vários nomes como Teatro Político, Teatro Documentário, Teatro de

Protesto, Antiteatro. Isso devido a dificuldade de encontrar uma classificação para as várias formas de como se expressa³³.

Da mesma forma que conseguimos identificar semelhanças entre o projeto cénico, foco deste relatório, com o Teatro Épico conseguimos identificar similaridades entre este e o Teatro Documental. A utilização de entrevistas, reportagens e testemunhos como base para a dramaturgia, o foco em tópicos sociais e políticos e a presença de críticas em diversos graus são algumas das características em comum.

Na obra “Estudos Sobre Teatro” de 1978, Bertolt Brecht aponta a existência de dois tipos de teatro popular, o primeiro é o velho teatro popular:

(...) habitualmente, rude e despretensioso, e a estética erudita ou o ignora, ou o trata desdenhosamente, não pretendendo que ele seja outra coisa senão justamente o que é, rude e despretensioso (Brecht, 1978, p. 87)

O segundo tipo de comédia popular apresentado por Brecht por uma questão de distinção será aqui referenciado como a nova comédia popular.

Estas peças têm algo da poesia do velho teatro popular, mas nada têm da sua ingenuidade. Fogem às situações convencionais e às figuras esquemáticas que caracterizam o teatro popular, mas excedem-no, ao fim, em romantismo. As situações que apresentam são grotescas e, no fundo, não têm, de um modo geral, personagens e também quase não têm papéis. A monótona fabulação é rejeitada como ferros velhos, ou melhor, tanto é rejeitada a monotonia como a fabulação; as novas peças não têm fábula alguma e mal têm um fio condutor. (Brecht, 1978, pp. 87 - 88)

Um exemplo desta nova comédia popular apresentada por Brecht é o teatro de revista que está na base embrionária da comédia popular crioula.

O espetáculo “Once Upon a Time in Ribeira Bote” está mais próximo desta nova comédia popular pela inexistência de fabulação e por estar baseada no quotidiano e pela utilização de elementos corais. Por outro lado, possui um fio condutor que não é comum neste tipo de comédia.

³³ (Weiss, 2017, pp. 2 -3)

Energia do espetáculo

O termo pouco científico e semiológico de energia é aqui muito útil para enfocar o fenômeno não representável de que é a questão aqui: o ator ou o dançarino emana, por sua presença, seu movimento, seu fraseado, uma energia que atinge o chofre do espectador. Sentimos claramente que é essa qualidade que faz toda a diferença e participa da experiência estética como um todo quanto da elaboração do sentido. (Patrice, 2008, p. 20)

Uma das maiores complexidades na elaboração de um relatório sobre um exercício cénico relaciona-se com a essência efêmera da própria arte cénica. A energia, termo utilizado em semiologia teatral, só é perceptível para aqueles que vivenciam presencialmente o ato cénico.

Os estudos sobre o teatro tendem a debruçar-se sobre os textos, figurinos e cenários mais do que sobre o ato dramático³⁴. É mais fácil debruçar-se sobre o que deixa um registo físico do que sobre a arte efêmera que “não deixa nada de concreto”. “Mas não podemos contentar-nos com o que fica, quando estudamos algo que se caracteriza por passar.” (Monteiro, 2010, p. 373)

Neste sentido será feita uma análise da encenação ressaltando o cadenciado do espetáculo à semelhança do defendido por João Branco na sua dissertação de mestrado³⁵. E porque a comédia crioula detém características de informalidade na conceção textual, ou seja, o texto não se encontra dividido em atos e quadros, apenas em cenas cujo número varia conforme a vontade do dramaturgo, uma análise cénica acoplada à disposição dramatúrgica em cenas e atos não faz sentido.

Dividiremos o espetáculo em 3 momentos pois não seria de todo certo classificá-los como atos. Num primeiro momento, cria-se o conflito. No segundo, vemos a expansão deste conflito e a forma como afeta a narrativa. No último momento, dá-se a conclusão do mesmo.

O primeiro momento começa com a abertura do espetáculo, uma cena calma acompanhada pelo som de um solo de violino. Temos uma confusão que acontece durante um desfile de mandingas que é retratada em câmara lenta e

³⁴ (Monteiro, 2010, p. 373)

³⁵ (Branco, 2012)

sem voz de forma a não se criar um ambiente ruidoso que espantasse o público. São introduzidas as tropas portuguesas e fica logo clara a discrepância de poder e o conflito entre os moradores do bairro e os militares. O objetivo nessa cena foi de criar algo visualmente apelativo que captasse em poucos momentos a atenção do público.

Segue-se uma cena onde nos é apresentada a personagem do narrador que, de forma poética, faz uma introdução ao bairro. Ao longo do espetáculo, a figura do narrador é recorrente: é ele que faz o papel do contador de histórias do bairro e interage com as outras personagens. Temos a introdução da figura do malandro típico do Mindelo, o homem que não quer trabalhar e que recorre a esquemas e pequenos delitos para sustentar os vícios. E na última cena da primeira parte do espetáculo, é-nos apresentado de forma concreta o conflito, que vai desencadear toda a narrativa, na presença do Comandante das tropas portuguesas, que representa a frustração provocada pela guerra colonial e que acaba a culpabilizar os habitantes do bairro.

No primeiro instante, temos a disrupção da tranquilidade com a introdução do conflito e, no segundo momento, tal torna-se ainda mais evidente. Neste período, somos apresentados a várias vivências do bairro da Ribeira Bote, as histórias coletadas no período de pesquisa são levadas a cena. As fofoqueiras da Ribeira Bote, a infidelidade, o regresso dos emigrantes, a leitura das listas dos caleiros pelos comerciantes são algumas das histórias retratadas sempre com um tom de descontracção. Contudo, tal desenrola-se sem perder a tensão que é criada pela presença das tropas coloniais.

Faz-se aqui uma crítica social a vários problemas sociais que encontramos não só na Ribeira Bote, mas também, em outros bairros do Mindelo, como a prostituição, o alcoolismo e a insegurança, que são retratadas em situações cómicas.



Figura 9 – “Once Upon a Time In Ribeira Bote”, Cia. 50 Pessoa (2020) Fotografia de Queila Fernandes

Durante o segundo momento, vemos como a vivência dos moradores da Ribeira Bote é afetada pelo comportamento das tropas coloniais e como isso gera um clima de descontentamento. Neste ápice, dá-se a intercalação dos interlúdios musicais como é característico nas comédias crioulas. Estes são momentos de euforia onde se misturam danças, música e cor que, por opção de encenação, são sempre interrompidos pelas personagens dos militares que se opõem à boémia. Nestas circunstâncias, faz-se um paralelo entre a situação que se vive atualmente com a pandemia onde são proibidas aglomerações por questões de saúde, sendo que na narrativa as aglomerações são proibidas por questão de controlo e limitação da liberdade dos povos colonizados.

O pico desta tensão é atingido quando o público é apresentado à personagem do chefe de zona que é a figura a quem os moradores do bairro recorrem para poder solucionar as problemáticas causadas pelos militares.

No terceiro momento, temos a conclusão do conflito. A tensão está alta e a música destas cenas é predominantemente feita por percussão. Na primeira cena do terceiro e último bloco do espetáculo, a personagem do chefe de zona

vai ao comando militar encontrar-se com o Comandante das tropas coloniais de forma a tentar negociar tréguas entre o bairro e os militares. O Chefe de Zona é barrado na receção pois existem vários procedimentos burocráticos que devem ser cumpridos antes de se conseguir falar com o Comandante, o que faz com que a tensão da cena aumente e a personagem se veja obrigada a invadir a sala do Comandante para tentar solucionar o seu dilema.

Nesta cena, faz-se uma crítica ao atendimento público em Cabo Verde e aos sistemas burocráticos. É de elucidar que durante o período em que o espetáculo esteve em cartaz, vários serviços públicos em Cabo Verde deixaram de funcionar devido a avarias técnicas, o que tornou a piada dita pela personagem do atendedor público “*ka tem sistema*” (os sistemas informáticos não estão operacionais) num dos momentos mais apreciados pelo público, pois tratava-se de uma situação atual apesar do espetáculo se situar cinco décadas no passado.

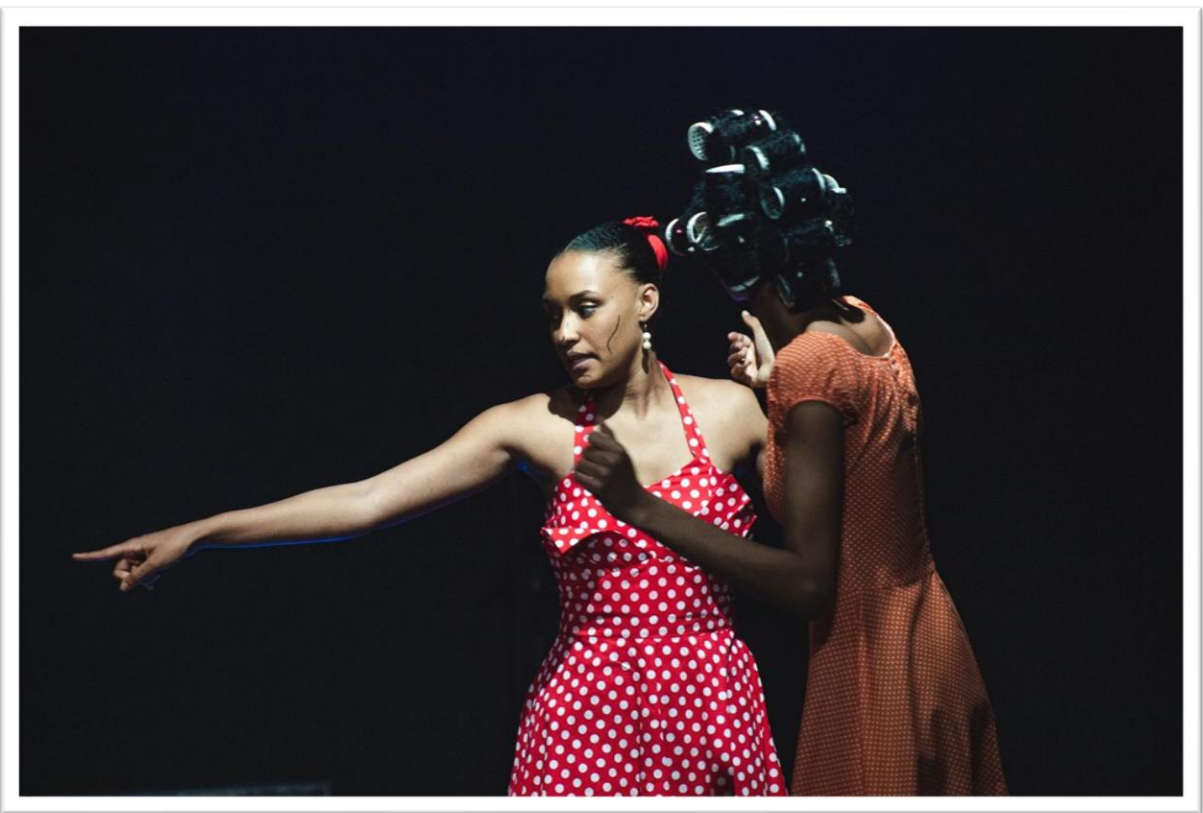


Figura 10 - “Once Upon a Time in Ribeira Bote”, Cia. 50 Pessoa (2020), Fotografia de Queila Fernandes

O conflito atinge um ponto de ebulição quando o Comandante se recusa a fazer tréguas com o Chefe de Zona e promete atacar a zona libertada. Segue-se uma cena onde ambos, as tropas e os moradores se preparam para o conflito final e os dois líderes fazem discursos em simultâneo, onde se podem identificar as divergências de ideologias. As cenas são rápidas e há uma urgência nas personagens em avançar com a ação.

A última cena começa em silêncio, com pouca luz, transformando-se rapidamente em algo violento devido ao conflito entre os dois grupos. No último bloco do espetáculo há uma predominância da utilização de luz vermelha, o que elucida o estado de espírito das personagens. O conflito é rápido e desenrola-se ao som das batidas do tambor iluminado por um contra vermelho.

No momento final do espetáculo, o narrador encerra a narrativa e é seguido por uma representação dos desfiles de mandinga, desta forma terminando o espetáculo com uma energia de festa e celebração.



Figura 11 - "Once Upon a Time in Ribeira Bote", Cia. 50 Pessoa (2020), Fotografia de Pedro Lamares

Registos de interpretação

Alguém com experiência em encenação e direção de atores consegue notar a espontaneidade com que os atores das ilhas de Cabo Verde atuam. A naturalidade na interpretação inerente aos atores do arquipélago revela-se um fator crucial para o sucesso do teatro cabo-verdiano..

A comédia crioula exige um registo naturalista pois são as próprias vivências do quotidiano que inspiram a narrativa. E os atores conseguem atingir esta naturalidade a partir do momento em que decoram o texto, apropriando-se deste e tornando-o orgânico.

Um fator que facilita a performance dos atores na comédia popular crioula relaciona-se com o facto da inspiração para as personagens do espetáculo partirem de pessoas e histórias locais, o que permite que os atores consigam identificar as características das personagens no seio da sociedade. Da convivência do dia-a-dia e da visita a alguns bairros da cidade, o ator consegue recolher material necessário para dar corpo à personagem com as nuances exigidas pelo texto.

A grande dificuldade neste espetáculo foi trabalhar com pessoas que nunca tinham atuado. O elenco foi composto unicamente por jovens com idade compreendida entre os 17 e os 27 anos. Alguns destes jovens têm formação em atuação e possuem alguma experiência de palco enquanto outros nunca tinham pisado um teatro. Com o intuito de envolver pessoas do bairro da Ribeira Bote no espetáculo, foram convidados jovens do bairro a fazer parte do elenco.

Além da existência de não atores, numa aproximação ao teatro documental os músicos do espetáculo foram também desafiados a dar vida a personagens ao invés de se focarem unicamente na parte musical, executando assim a dupla função de atores e músicos.

Para fazer frente a possíveis lacunas existentes face à técnica e interpretação, foi feito um trabalho constante e exaustivo de forma a disponibilizar ao elenco as ferramentas necessárias para que fosse possível apresentar um trabalho de excelência.

O relacionamento entre o elenco e a criação de um clima propício à amizade e ao companheirismo também contribuiu para que se criasse um espírito de grupo, o que leva a que os atores se sintam motivados e confiantes, tendo um reflexo positivo no trabalho individual e coletivo.

Mesmo tendo o texto como base para o espetáculo, os atores foram incentivados a improvisar durante os ensaios enriquecendo assim o texto original com piadas e expressões novas. A improvisação aqui desempenha outro papel: desinibir os não-atores e deixá-los mais à vontade. A técnica de Viola Spolin serviu de base para o trabalho de improvisação sendo trabalhados nos ensaios e na preparação de atores vários exercícios e jogos que se basearam nesta técnica³⁶.



Figura 12 - “Once Upon a Time in Ribeira Bote”, Cia. 50 Pessoa (2020), Fotografia de Queila Fernandes

³⁶ (Spolin, 2010)

Cenografia

(...) cenografia é em si algo ativo, vivo, que respira em meio a performance assim como os atores e a plateia em tempo real – porque ela é o espaço real em si. É parte do movimento e da metamorfose em teatro e é, por si mesma, movimento e metamorfose. (Cohen, 2015)

A conceção cenografia do exercício cénico “Once Upon a Time in Ribeira Bote” parte do espaço vazio e tem como inspiração a estratificação social. A classificação de pessoas com base na sua condição socioeconómica e com foco na desigualdade nas dimensões políticas e antropológicas está presente no texto dramático. A partir da leitura do texto, o cenógrafo Amílcar Eurico apresenta uma proposta que evidencia as diferenças sociais presentes na peça, mantendo um cenário simplista, como é comum nas comédias do género.

A opção de elaboração de um cenário minimalista deve-se ao facto de não ser comum a confecção de cenários muito elaborados na comédia crioula. Como o teatro em Cabo Verde foi por muito tempo encarado como um hobby, sendo que os agentes teatrais possuem outras profissões e até à data continuar a ser uma raridade ter-se alguém em Cabo Verde a viver unicamente de teatro, supõe-se que o não investimento em cenários tenha sido inicialmente uma opção económica.

O foco da comédia crioula está nas personagens e na narrativa. Desta forma, para representar a estratificação social presente no texto, foram confeccionadas três escadas de madeira que se encontram distribuídas simetricamente no palco, uma no lado esquerdo, uma no lado direito e uma no fundo do palco, ao centro.

Essas escadas são utilizadas pelas personagens que possuem algum poder na narrativa: o Comandante das tropas militares por ser a personagem que representa o império colonial, o Chefe de Zona por ser o representante da comunidade e a pessoa que tem o poder de decisão face a qualquer problema que afeta o bem-estar do bairro e, por fim, as fofoqueiras que, de certa forma, possuem o poder da informação podendo destruir uma reputação ou revelar os segredos mais macabros.



Figura 13 - Cenário "Once Upon a Time in Ribeira Bote"

A opção das três escadas, com três degraus cada, relaciona-se com a mitologia e simbologia à volta do número 3. O 3 representa o triângulo utilizado para explicar a estratificação social. Também representa a interação social e é considerado o número perfeito por Pitágoras e pelos chineses por ser a soma do 1 e do 2 que representam o céu e a terra.

Do ponto de vista espiritual o número 3 representa o equilíbrio e a unidade divina. Para os gregos, Zeus, Poseidon e Hades, para os romanos, Júpiter, Neptuno e Putão, para os hindus, Brahma, Vishnu e Shiva e para os cristãos a Santíssima Trindade. Para os cristãos ainda representa os Reis Magos, os três dias da morte de Jesus até à sua ressurreição e as três vezes que Pedro negou Jesus.

Figurinos

Os figurinos ajudam a contar a história do espetáculo e a caracterizar as personagens. Em “Once Upon a Time in Ribeira Bote”, os figurinos foram pensados detalhadamente para cada personagem e foi preciso trabalhar com dois estúdios de moda para concretizar a visão do espetáculo, o estúdio Dibody e o atelier Makuka.

No estúdio Dibody, foram confeccionados os figurinos das mulheres inspirados na moda feminina internacional do fim dos anos 60. Os vestidos foram pensados de forma a acentuar a elegância da mulher cabo-verdiana e imaginados de modo a atrair a atenção para as personagens femininas sempre que estejam em cena. Os tecidos escolhidos têm padrões às bolinhas, típicos dessa época, e os vestidos são todos em tons quentes referentes ao clima do país e também à participação das mulheres no ato da revolução de 23 de Setembro.



Figura 14 – Figurinos Mulheres "Once Upon a Time In Ribeira Bote"



Figura 15- Figurinos Mulheres "Once Upon a Time In Ribeira Bote"

Os vestidos, além de elegantes, são práticos permitindo realizar todo o tipo de movimentos: este é um traço comum na indumentária de muitas mulheres em Cabo Verde, onde existe uma sociedade matriarcal e as mulheres, na maioria das vezes, são donas de casa, profissionais e chefes de família e conseguem conjugar a praticidade e a elegância na indumentária. É daí que surge a escolha de vestidos até aos joelhos, aberto, permitindo o movimento livre e que ao mesmo tempo acentua a beleza da mulher.

Os homens, por sua vez, exibem um visual atemporal com um traço clássico. A simplicidade no figurino dos homens advém do uso da camisa e que é complementada com o laço e os suspensórios que garantem aos personagens um certo charme, mantendo o ar malandro e boémio dos homens mindelenses. Várias composições de cores foram feitas mantendo o padrão base para os figurinos dos homens. Estas composições ajudam a criar a plasticidade do espetáculo criando um leque colorido de personagens.



Figura 16 - - Figurinos Homens "Once Upon a Time In Ribeira Bote"

O Chefe de Zona é a única personagem que troca de figurino ao longo do espetáculo. Durante a narrativa, utiliza um fato inspirado na personagem de Marlon Brando na obra-prima do cinema americano "The Godfather". Na realidade, o ator busca referências nesta personagem para montar o chefe de zona. É um fato clássico, preto com uma camisa branca e é complementado com um cravo que o chefe de zona leva ao peito numa alusão ao 25 de Abril.



Figura 17- - Figurino Chefe de Zona "Once Upon a Time In Ribeira Bote"

No fim do espetáculo, o Chefe de Zona utiliza o figurino típico dos mandingas da Ribeira Bote. Na elaboração deste figurino, foi necessária a consultoria dos mandingas.

O figurino dos militares, da autoria do atelier Makuka, vai buscar inspiração na indumentária da mocidade portuguesa. Já o Comandante das tropas, utiliza uma farda verde-escura que lhe garante um ar mais sombrio.



Figura 18 - - Figurinos Militares "Once Upon a Time In Ribeira Bote"

Cabo Verde é um arquipélago notável pela sua música e a comédia crioula desempenhou um papel importante na afirmação da música cabo-verdiana.

A música é hoje a forma de arte mais conhecida no país, tornando-se num produto comercializado em vários mercados, enquanto o teatro é tido como uma arte amadora. Contudo, as diferenças entre as duas artes não impedem que elas se relacionem. O teatro em Cabo Verde é uma experiência também musical, pois a música tem lugar em vários espetáculos.

A Cia. 50 Pessoa é uma das únicas companhias em Cabo Verde onde músicos estão presentes, ao vivo, em todas as produções cénicas. A maioria das companhias utiliza música ao vivo em raras ocasiões. Isso deve-se ao facto da companhia de teatro 50 Pessoa ter na sua composição músicos e cantores que são responsáveis pela musicalização de espetáculos.

Na comédia “Once Upon a Time in Ribeira Bote”, a música desempenha um papel crucial na narrativa, sendo quase que uma personagem do espetáculo. É utilizada para fazer a troca de cenas, comentar uma situação representada no palco e para criar momentos cómicos.

Todas as músicas do espetáculo são tocadas ao vivo por uma banda composta por um violinista, um guitarrista, um baixista e um percussionista. As canções são cantadas por um coro, a semelhança do teatro brechtiano, mas neste espetáculo o coro não está à vista.

Os temas utilizados no espetáculo são:

- a. “Libiamo ne' lieti calici” de Giuseppe Verdi é o primeiro tema do espetáculo, adaptada para um solo de violino tocado pelo músico Edénio Fonseca. Marca a abertura do espetáculo. É a única música do espetáculo que não tem origem cabo-verdiana. A escolha da música deve-se ao facto de representar a boémia e por ser uma forma de trazer, nem que seja por instantes, a Ópera aos palcos do Mindelo, local onde esta arte não tem expressão. O uso deste tema faz o reforço da narrativa operática que se pretendia alcançar com este espetáculo.

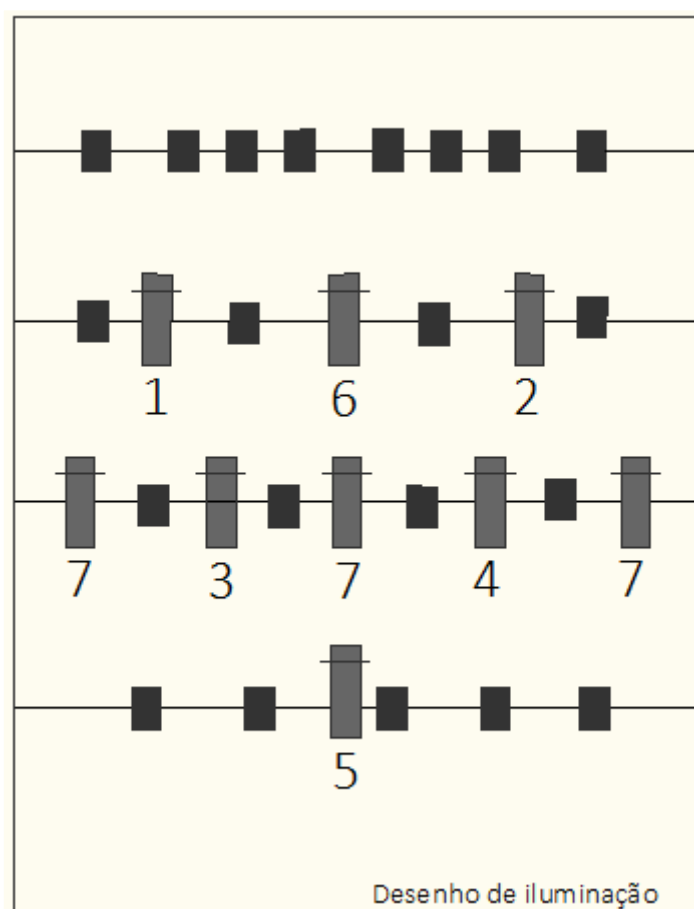
- b. “Grogue tite be caba”, de Cacoí Sam, é a segunda cantiga do espetáculo. Trata-se de uma canção bastante popular em Cabo Verde cantada por uma das personalidades mais associadas a Ribeira Bote, o falecido Cacoí, que na sua composição fala das peripécias dele e dos seus companheiros na Ilha de Madeira (comunidade pertencente ao bairro de Ribeira Bote) e faz referência à aguardente nacional - o conhecido grogue.
- c. “Dialogue”, de Jacqueline Fortes, é a canção que poderia ter sido escrita para uma comédia crioula. É uma das típicas canções mindelenses onde, à semelhança da comédia crioula, o compositor se inspira no quotidiano para satirizar a sociedade. A música retrata uma mulher ingénua que acredita ter um marido exemplar, acabando por descobrir as suas peripécias através da má-língua do povo. No espetáculo, sucede uma cena muito similar àquela que inspirou a composição musical.
- d. “Nhe Anton escaderod”, de Gregório Gonçalves, é uma canção popularizada por Cesária Évora no seu álbum de 1999 “Café Atlântico”. No espetáculo, é utilizada como música de entrada dos malandros no espetáculo.
- e. “Hangover” é uma composição de Edénio Fonseca e Cau Andrade, músicos do espetáculo. “Hangover” foi composta para esta produção cénica, à semelhança das comédias crioulas, onde era comum os músicos estrearem as suas composições.
- f. “Sangue di Berona” é outra canção popularizada por Cesária Évora que tem lugar em “Once Upon a Time in Ribeira Bote”. A origem da expressão *sangue di berona* que é referida na canção como sendo *sab* e doce é fruto de alguma controvérsia, pois não se sabe ao certo ao que se refere. Na preparação dramatúrgica do espetáculo fez-se um pequeno levantamento e foi possível identificar duas histórias que explicam as possíveis origens para a expressão e que foram incorporadas no texto: a primeira diz que um navio vindo de Verona, que transportava vinho, afundou no Porto Grande e os barris de vinho deram à costa após o naufrágio. Os habitantes, ao provarem o vinho, criaram a expressão *sangue di berona*

el é sab el é doce. Outra narrativa afirma que a expressão se refere ao sangue que é derramado pelas meninas aquando da sua primeira relação sexual, e daí a origem na canção da frase: *se bo cre sabe sel é assim sa, bo ta otchal na fund d ladeira*. O fundo da ladeira referindo-se ao local onde os casais iam namoriscar.

- g. O ritmo do *Kola San Jon*, típico das festas de romaria em Cabo Verde, também está presente no espetáculo no momento de confronto entre os populares e os militares. As festas de romaria são uma tradição forte na ilha de Santo Antão, vizinha de São Vicente, e começam com a festa de Santo Cruz no dia 23 de Maio, prolongando-se até às festas de São João. Existem 4 principais ritmos no *Kola San Jon* e o utilizado no espetáculo é o mais popular, o ritmo *espancod*.
- h. Nas mudanças de cena, utilizou-se a composição de Sara Tavares “Planeta Sucrí”.

Iluminação

A iluminação do espetáculo foi concebida por Billy Wilson, o técnico de iluminação que tem trabalhado com a Cia de Teatro 50 Pessoa. Esta acompanha o decorrer da narração e neste espetáculo integra a própria cenografia, acentuando momentos cenográficos. É utilizada para integrar o enredo criando efeitos como noite e dia, para fazer as mudanças de cena juntamente com a música, direcionar a atenção do público e ainda destacar formas tridimensionais.



No espetáculo são utilizados seis pontuais para destacar as cenas que acontecem nas escadas, bem como iluminar o violinista no início do espetáculo.

Foram utilizados leds para fazer a luz de contra e para gerar as diferentes cores e ambientes. Cada cena tem a sua própria tonalidade, que varia entre cores frias e quentes. No início do espetáculo, temos uma predominância de tons frios e que vão sendo substituídos por tons mais quentes, sendo que no fim prevalece

apenas uma cor quente, o vermelho. Desta forma utiliza-se, a iluminação para evidenciar o avanço do conflito na narrativa e a transformação do bairro que passa de um ambiente boémio para o centro de uma revolução.

Há uma predominância de luz branca no espetáculo, feita com projetores e utilizando o corretor 201, opondo-se à luz amarela típica dos projetores utilizados no Mindelo. A escolha desta luz branca advém do romance “Chiquinho”, onde Baltasar Lopes da Silva descreve uma Ribeira Bote pintada de branco com a luz da lua.

A inexistência de crítica teatral, ou de alguém que escreva sobre teatro em Cabo Verde, faz com que seja difícil medir o impacto das produções teatrais no país. Nos últimos anos, a única tentativa de crítica teatral em Cabo Verde partiu de iniciativa minha, mas foi abandonada, deixando a lacuna a que os agentes culturais já se habituaram.

Um aspeto que pode ser utilizado para medir o sucesso de um espetáculo no Mindelo é o número de vezes de reposição do espetáculo. Estamos a falar de uma cidade que, segundo dados do INE, possuía 70468 habitantes em 2010. O público que assiste a teatro é apenas uma percentagem desta população, o que faz com que os espetáculos não possam ficar muito tempo em cartaz. No Mindelo um espetáculo que seja apresentado durante dois fins de semana consegue alcançar todo o público que assiste teatro. Desta forma, um espetáculo não tem um tempo de vida alargado.

Um fenómeno que raramente acontece no Mindelo é a montagem de um espetáculo que seja muito apreciado pelo público e que consegue ficar em cartaz por mais de seis apresentações. É o caso da comédia popular crioula encenada também pela Cia. 50 Pessoa em 2014, “Rua de Boné”, que foi apresentada 30 vezes no Mindelo, sempre com sala esgotada.

Ainda assim, não se pode medir o sucesso de “Once Upon a Time in Ribeira Bote” tendo por base o número de apresentações. O espetáculo estreou no Festival Mindelact num ano em que o lema do festival foi a resistência pois corria-se o risco deste não ser realizado. E trata-se também do primeiro espetáculo em Cabo Verde que se arriscou a ficar em cartaz e a realizar uma temporada desde o início da pandemia de covid-19 em Março. Durante um mês, o espetáculo foi apresentado na ALAIM aos fins de semana, mesmo com as restrições impostas pela Delegacia de Saúde, incluindo a limitação relativa à lotação dos teatros.

Desta forma, resta-nos abordar o sentimento geral após as apresentações do espetáculo e as poucas abordagens tornadas públicas, quer pelas reportagens, quer pelas redes sociais.

A comédia que retrata os acontecimentos do levantamento popular de 23 de Setembro de 1994 arrancou boas gargalhadas ao público mindelense deixando-o satisfeito. (Santos, 2020)³⁷

O jornalista Odair Santos no talk show Sociedade Aberta elogiou o espetáculo realçando a pertinência do mesmo:

A genialidade desta encenação é que conseguimos traçar paralelos com a atualidade. Apesar de ser uma peça situada no passado são vários os momentos em que identificamos situações semelhantes aos dias de hoje. (Santos, 2020)



Figura 19 - - Yannick Fortes e Amílcar Lima no programa Sociedade Aberta, TCV 2020

A atriz Luana de Sousa descreveu o espetáculo como “uma obra-prima que conseguiu misturar as sonoridades de Cabo Verde com uma narrativa cativante, sendo que o que mais surpreende é a recriação histórica fruto, com certeza, de muita pesquisa”³⁸.

³⁷ Declarações referidas na reportagem da Televisão de Cabo Verde, programa Telejornal, 14 de Novembro de 2020.

³⁸ Luana de Sousa é atriz, cantora e cofundadora da Cia. 50 Pessoa.

Tendo sido o espetáculo um dos primeiros a esgotar na 26ª edição do Festival Mindelact e a procura por bilhetes se prolongar durante vários dias após o espetáculo estar completamente esgotado, pode dizer-se que a receção do público foi a melhor possível. A identificação com as personagens e com as situações vivenciadas garantiram várias gargalhadas e uma ovação de pé no fim do espetáculo. Dias após a estreia foram vários os elogios que a equipa recebeu quer pelas redes sociais, quer nas ruas e supermercados da cidade.

Conclusão

Um dos objetivos deste projeto era replicar as características da comédia crioula e referenciá-las no exercício cénico que foi levado a cena na 26ª Edição do Festival Mindelact.

Após um estudo das características da comédia popular crioula e análise de espetáculos, foi elaborada uma pesquisa biográfica no bairro da Ribeira Bote que foi escolhido como inspiração para o projeto cénico. Do estudo das tradições e histórias deste bairro, foi possível a elaboração da dramaturgia do espetáculo que estreou no dia 13 de novembro de 2020.

Com a realização deste projeto, conseguiram gerar-se *inputs* para a compreensão da identidade do teatro cabo-verdiano. A comédia popular crioula, um teatro que nasceu do cruzamento de culturas no Mindelo e que se popularizou na década de 1920 continua a ser relevante na atualidade e é muito mais do que uma tradição cénica esquecida no passado.

O exercício cénico “Once Upon a Time In Ribeira Bote” que empresta elementos ao teatro épico de Brecht mostrou ser um sucesso, tanto para o público como para os agentes culturais do Mindelo e da Cia. 50 Pessoa.

As dificuldades de montar uma grande produção como esta, num contexto de pandemia associado às novas restrições para a realização de atividades culturais, revelaram-se como as barreiras mais difíceis de ultrapassar pelo percurso. No entanto, foram contornadas e no final foi possível montar uma comédia popular que contribui para a caracterização da identidade do teatro em Cabo Verde.

Um discurso que descreva a comicidade na comédia popular crioula como algo banal e passageiro não pode ser viável. O riso não se faz presente nesta linguagem estética de forma aleatória. É utilizado como meio para interpretar o quotidiano que, aliado à ironia, se torna uma ferramenta de crítica social, tendo sido, em alguns momentos da história de Cabo Verde, utilizado como instrumento de afirmação identitária e luta contra o colonialismo.

Os espectros políticos, sociais e económicos são avaliados na comédia popular crioula, instrumento de análise das vivências da população das ilhas.

O quotidiano, a cultura, a música, a língua e a identidade do povo de Cabo Verde toma lugar neste tipo de espetáculo que, mais do que contribuir para a caracterização da identidade do teatro das ilhas, contribui para a caracterização da identidade do seu povo.

Referências

- Almada, J. L. (Setembro de 2001). O Teatro em Cabo Verde – breve historial. *Kultura*.
- Almeida, G. (2018). Escritas Cômicas Cabo-Verdianas dos Seculos XX e XXI: Das narrativas de mestiçagem ao riso político em Germano Almeida e Mário Lúcio Sousa. (M. Gomes, Entrevistador)
- Almeida, M. V. (2004). *Crioulidade e Fantasmagoria*. Obtido de miguelvaledalmeida.net: <http://miguelvaledalmeida.net/>
- Amin, S. (1989). *El Eurocentrismo, critica de una ideologia* . Mexico: Siegol XXI editores.
- Astuti, R. (1991). *Aprendendo a ser Vezo: a construção da pessoa entre os pescadores do Oeste de Madagascar*. Londres: The London School of Economics and Political Science .
- Bandeirinha, J. A. (Março de 1998). Avaliação dos Espaços Cénicos. *Sete Palcos nº2*.
- Branco, J. (2004). *Nação Teatro História do Teatro em Cabo Verde*. Mindelo: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Branco, J. (2012). *Bodas de Sangue Exemplo Prático de Crioulização Cénica*. Amadora: ESTC.
- Brecht, B. (1978). *Estudos sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Novas Frontiras Sa. .
- Brito, J. (2017). 43º aniversário da Zona Libertada. (O. Santos, Entrevistador)
- Brito, J. P. (Janeiro\Dezembr de 2005). O que é o Teatro Cabo-Verdiano? *Mindelact Teatro em Revista nº 14*.
- Brito, N. C. (2018). Arte, Tradição e Educação em Cabo Verde - Mandingas do Mindelo – estórias da história. (M. Neves, Entrevistador)
- Cardoso, P. (1997). Crioulo do Fogo – IV. *Folclore cabo-verdiano*.
- Cohen, M. (2015). *Desenho de Cena com Experiência*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- da Silveira, R., de Brito, C. M., Mendonça, D. B., & Joaquim, R. H. (Fevereiro de 2016). Humor and laughter in health promotion: a clown insertion. *Ciênc. saúde coletiva vol.21 no.2*.
- Dicionário infopédia da Língua Portuguesa, Porto Editora, 2003-2020*. (s.d.). Obtido de Infopedia: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/comediógrafo>
- Elísio, F. (Abril de 1987). Markito com K . *Sophia de Alfabeto nº 2*.
- Evora, C. (s.d.). *São Vicente é um Brasilin*. Pedro Rodrigues, Mindelo.
- Ferreira, O. (2010). *Contos com Lava*. Cabo Verde: Edição da Autora.
- Fortes, A. (2015). *Perfil de Cabo Verde*. Lisboa : ISCTE-IUL.
- Fortes, Y. (03 de Dezembro de 2020). Sociedade Aberta. (O. Santos, Entrevistador)

- Gomes, M. (2008). *Escritas Cômicas Cabo-Verdianas dos Seculos XX e XXI: Das narrativas de mestiçagem ao riso político em Germano Almeida e Mário Lúcio Sousa*. Bahia: Universidade Federal da Bahia.
- Gonçalves, A. (2000). *As Virgens Loucas*. Cena Lusófona.
- Goudel, F. R. (2019). *Conceito Antropofagia: vanguarda e proliferação*. Santa Catarina : DAPesquisa Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Kilomba, G. (2019). *Platation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Knörr, J. (2008). Towards Conceptualizing Creolization and Creoleness. *Max-Planck-Institut for Social Anthropology Working Paper No. 100.* , p. 17.
- LE GOFF, J. (2000). O Riso na Idade Média. *Uma história cultural do humor*, pp. 65 - 82.
- Lipovetsky, G. (2013). *A Era do Vazio*. Edições 70.
- Madeira, C. (2005). Da mestiçagem e do hibridismo - uma categorização crítica. *Revista Análise Social*, nº 177, Vol. XL, pp. 905- 9055.
- Madeira, C. (2005). Da mestiçagem e do hibridismo — uma categorização crítica. *Análise Social*, vol. XL, n.º 177.
- Madeira, C. (2006). Mestiçagem intercultural como obra de arte total. *Revista Análise Social*.
- Madeira, C. (2007). *Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Madeira, J. P. (2016). *Nação e Identidade: a singularidade de Cabo Verde*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Minois, G. (2003). *Historia do riso e do escarnio*. São Paulo: Editora UNESP.
- Monteiro, P. F. (2010). *Drama e Comunicação* . Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Palmié, S. (August de 2003). Mixed Blessings and Sorrowful Mysteries: Second Thoughts about “Hybridity”. *Current Anthropology* , Vol. 54, No. 4 , pp. 463-482.
- Panksepp, J. (Abril de 2005). Beyond a Joke: From Animal Laughter to Human Joy? *Science* 01, pp. 62-63.
- Patrice, P. (2008). *A Analise dos Espetáculos*. São Paulo: Protetiva.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1937). On Joking Relationships. *Africa: Journal of the International African Institute*, pp. 195 - 210.
- Raheem, S. (30 de November de 2018). A Sociolinguistic Study of Social-Political Activism and Non-Violent Resistance in Stand-Up Comedy Performances in Nigeria. *Journal of Pan African Studies*.
- Rodrigues, M. (2011). *O Carnaval do Mindelo. Formas de reinvenção da festa e da sociedade - representações mentais e materiais da cultura mindelense*. Grafica Manuel Barbosa & Filhos .
- Semedo, J. M. (Setembro de 1997). Manifestações festivas da Tabanka. *Kultura*, nº1.

- Silliman, S. W. (2015). A requiem for hybridity? The problem with Frankensteins, pure'es, and mules. *ournal of Social Archaeology Vol. 15(3)*.
- Silva, B. L. (1986). *A Caderneta* . Praia: Instituto Cabiverdiano do Livro.
- Soerensen, C. (2017). A Carnavalização e o Riso Segundo Mikhail Bakhtin. *Travessias* 5.
- Sousa, M. L. (2016). Nação e Identidade: a singularidade de Cabo Verde. (J. P. Madeira, Entrevistador)
- Spolin, V. (2010). *Improvisação para o teatro* . São Paulo: Perspectiva .
- Thebas, C. (2005). *O livro do palhaço*. São Paulo: Schwarcz.
- Tolentino, V. (2013). *Criar no Deserto Das Ilhas- A Crioulização Cabo-Verdiana em Crioulização*. Porto: Universidade do Porto.
- Vasconcelos, J. (2006). Filhos da Terra ou Lamark em Cabo Verde. *Actas do terceiro Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia*. Lisboa: ISCTE/ICS.
- Weiss, P. (2017). Notas sobre el Teatro-Documento. *Revista Conjunto no. 185*.

Anexos

ANEXO I – Ficha Artística do Espetáculo

ANEXO II – Folha de Sala

ANEXO III – Cartaz

ANEXO IV - Bilhetes

ANEXO V – Letras das Canções

Dramaturgia e Encenação

Yannick Fortes

Objetos Cenográficos e Cenário

Amílcar Eurico

Desenho de Luz

Billy Wilson

Figurinos

Dibody & Makuka

Interpretação

Amílcar Eurico, Milton Pires, Mara Gomes, Kelvin dos Santos, Cau Andrade, Cassio Cardoso, Nino Junior, Chris Soares, Edénio Fonseca, Dorean Neves, Ailton da Cruz, Alanis Sasha Chantre, Donavan Amador, Zeca Santos

Músicos

Cau Andrade, Cassio Cardoso, Edénio Fonseca

Fotografia

Queila Fernandes & Pedro Lamares

Design

Délio Fortes

**UMA CO-PRODUÇÃO
CIA 50 PESSOA &
FESTIVAL MINDELACT**



VISITE-NOS

c50pessoa@gmail.com
www.50pessoa.wixsite.com/50pessoa



50 Pessoa



50_pessoa

**50
PESSOA**

**ONCE UPON
A TIME IN
RIBEIRA BOTE**

Uma comédia crioula

ARY PICTURES



Constituída como Associação sem Fins Lucrativos a Cia 50 Pessoa, fundada à 05 de Setembro de 2014, é uma companhia teatral sediada no Mindelo em Cabo Verde. Com 6 anos de existência é uma das companhias de teatro mais mediáticas de Cabo Verde. Tem no seu repertório 12 produções incluindo o espetáculo Rua de Boné, cuja estreia marca o início da companhia tornando-se um sucesso de bilheteira.

O ESPETÁCULO

Na noite de 23 de setembro de 1974 os moradores da Ribeira Bote fecharam as fronteiras com Fonte Cónego, cortaram as ligações com o centro da cidade e barraram as entradas da Avenida 12 de Setembro num levantamento popular que culminou na expulsão as tropas colónias portuguesas do bairro criando a primeira zona libertada de Cabo Verde.

46 anos depois do 23 de setembro recreamos os acontecimentos que levaram a criação da zona libertada numa comédia inspirada nas vivências e nas gentes da Ribeira Bote. Assim, este espetáculo visa levar o público á uma longa viagem, para os tempos que já passaram. Enfim desejamos que tenham uma boa viagem, sendo que não nos responsabilizamos, pelo que acontecerá durante esta.

FICHA ARTÍSTICA

Dramaturgia e Encenação

Yannick Fortes

Objetos Cenográficos e Cenário

Amílcar Eurico

Desenho de Luz

Billy Wilson

Figurinos

Dibody & Makuka

Interpretação

Amílcar Eurico, Milton Pires, Mara Gomes, Kelvin dos Santos, Cau Andrade, Cassio Cardoso, Nino Junior, Chris Soares, Edénio Fonseca, Doreen Neves, Ailton da Cruz, Alanis Sasha Chantre, Donovan Amador, Zeca Santo

Músicos

Cau Andrade, Cassio Cardoso, Edénio Fonseca

Fotografia

Queila Fernandes & Pedro Lames

Design

Delio Fortes



50
PESSOAS

ONCE UPON A TIME IN RIBEIRA BOTE

UMA COMÉDIA CRIOLA

5, 12, 19 E 26 DE DEZEMBRO

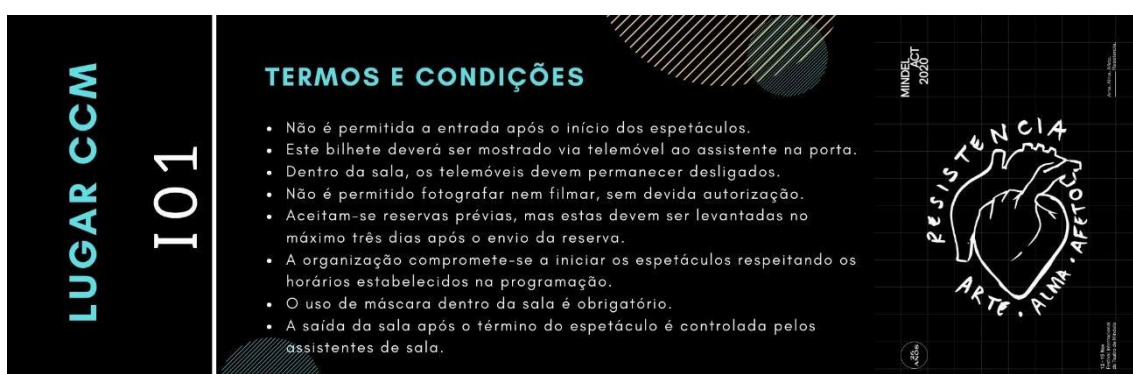
21 horas - ALAIM

ARY PICTURES

CAMÕES
INSTITUTO
DA COOPERAÇÃO
E DA LÍNGUA
PORTUGAL
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

alaim

RESERVE O SEU BILHETE PELO TELEFONE ☎ 2311830





Once Upon a Time
in *Ribeira Bote*
Ticket No.

December 12, 2020 | ALAIM | 9 PM

500\$



1 2 3 4 5 6 A B C d e f



Once Upon a Time
in *Ribeira Bote*
Ticket No.

December 19, 2020 | ALAIM | 9 PM

500\$



1 2 3 4 5 6 A B C d e f



Once Upon a Time
in *Ribeira Bote*
Ticket No.

December 26, 2020 | ALAIM | 9 PM

500\$



1 2 3 4 5 6 A B C d e f

Dialogue (Jaqueline Forte)

Maride infiel e sô pa angustia jente
Nha saúde ta mute konplikode
Tensão já sbi-m, nerve ta skontrolod
Oje N pega-l nas kalmas ta navega n'ote oseane

Skuá kaladin, rume pa Rua de Lisboa
Café Royal, Portugal e ses ponte d'enkontre
Mi, inosente ke ses mintira
Es sopra-m n'uvide, oh N btá-l mon ta spendê pê

De meu, dpos k'el ta sei d'servise
Dritin pa Junzin Monke, Loreense ô Boca de Tubarão
Y ken sábe s'el ka ten ote broke

Tanbê N ti ta sofrê dor dese situação
K'ese krize universal pa es tude e normal
Konde el ta txgá se desculpa e sô trabói
Y mi tude konvenside ta spera-l preokupod
El na se mundo na boa vida

Mi n ka ten ese problema nha maride e izenplar
Kaza trabói, trabói kaza, el ka sabê vadiá
Se N tiver k'arroz na panela
El ta kumesá kuidá de nôs fidje

Nhô Antone Escaderode

Primera vez

Qu'm ba na Rebera Grande

'M passa sabe

Fui dente dum reservado

Oh nho Antone Escaderode

Escaderode, Escaderode

Oh nho Antone Escaderode

Escaderode, Escaderode

Nos era tres

Que t'ma um estamperode

Quande no sai

No ta que palpite descomandode

Oh nho Antone Escaderode

Escaderode, Escaderode

Oh nho Antone Escaderode

Escaderode, Escaderode

Grogu Ti Ta Bem Caba (Cacoi)

Falode c'ma dia 15 grogu ti ta bem
caba

(Deus d'fende!)

Mi am bem fazê nha alcool

M'ta leval, é tud ta bibêl

Coraja cop coraja garaf

Boca de Luis Cabel ta pital é so
aguardente

Qond m'sai na ilha d'Madera

Co nha garganta ma nha violon

M'ba pa casa d'Maria Leitera

M'incontra Cacoi ma Ninaje

Oia Cacoi era tud sperod

Boca d'Cacoi pdi catchupa

Oia Ninaje tita pdi tucim

Luis Cabel é q'pdi quartim

Maria Leitera é boa psoa

Ca ta liga pa nada dêss mund

El po qel grogu, qel catchupa ma qel
tucim

Cacoi corê na catchupa

E Ninaje corê na tucim

Luis Cabel corê na sê grogu

Porquê grogu é metad dum homem

Mas grogu é métad dum homem

M'é pa qem é q'sabê bibêl

Qem é ca sabê bibêl

Panha grogu largal da mon

Tcha grogu pa três rapaz

Luis Cabel, Cacoi e Ninaje

O grogu ca bô matam

O grogu ca bô mata cabverdiano

<https://lyricstranslate.com>

Sangue de Berona

Sangue de Berona

Sangue de Berona

El é sabe

El é doce

Quem qu're sabê

Si sangue de Beirona é sim' sabe

Ta ba panha 'l

Ê La na fundo di Ladera

Sangue de Beirona

Sangue de Beirona

El é sabe

El é doce

Si bô c'octha'l

La na fundo di Ladera

Bo ta culpa'

Ê quem fazé ess coladera